Istoria romanului modern

de R-M. Albérès
Coperta de *Sergiu Georgescu*

R.-M. Albérès HISTOIRE DU ROMAN MODERNE

În româneşte de *Leonid Dimov*
Prefaţă de *Nicolae Balotă*

Editura pentru Literatură Universală 1968

Prefață

Marginalii la o istorie a romanului modern

de Nicolae Balotă

O situație mitică, fundamentală pentru condiția umană, este aceea a *căutării*. Mitologiile sunt pline de eroi care se angajează în aventură, pentru a găsi un obiect râvnit ori pentru a descoperi o taină. Lâna de aur, apa vie, o femeie, un monstru ascuns în labirintul său, „cheamă" eroul, îi determină vocația. O asemenea vocație întâlnim şi la eroii epopeilor antice sau medievale, în care unele mituri străvechi apar metamorfozate sau descompuse, păstrându-şi însă intenționalitatea originară. Întâlnim, astfel, patosul marilor căutători: al unui Ulise rătăcind pe mări în căutarea căminului pierdut, al creştinului Parsifal căutând misticul potir. Substraturile mitice ale romanului revelează, de asemeni, între alte structuri esențiale, aceea a *căutării*. Nu este vorba, fireşte, doar de o „temă" preferată a romanelor din toate timpurile; nu pentru faptul că istoriseşte peripețiile unei omeniri într-o permanentă agitație iscoditoare, ci pentru că este chiar el o continuă *căutare,* romanul constituie genul literar al explorării. Dacă ne-am imagina un roman al romanului (şi unele opere semnificative ale timpului nostru se apropie de o asemenea formulă, fiind scrieri în care romancierul se înfățişează pe sine scriindu-şi opera, înfăptuirea acesteia petrecându-se oarecum sub ochii noştri), se înțelege de la sine că, personajul principal al unei astfel de lucrări fiind mai puțin romancierul şi mai degrabă însuşi Romanul, acesta n-ar putea să ne apară decât ca o entitate, o ființă spirituală care, căutând să cuprindă o lume, se caută pe sine.

Orice încercare de a construi o istorie a romanului trebuie să țină seamă de acest caracter esențial. A scrie o astfel de istorie înseamnă a urmări etapele uneia din cele mai pasionante aventuri ale spiritului uman. Şi întrucât – cu excepția unor protopărinți din Antichitate şi Evul Mediu – literatura romanescă apare în Europa o dată cu epoca modernă, istoria sa e strâns legată de mutațiile, de revoluțiile culturii timpurilor noi şi, îndeosebi, de marea revoluție artistică, de acea criză fecundă, reînnoitoare, prin care trec de aproape un secol, toate artele. Criza romanului despre care se vorbeşte mult în ultimul deceniu, face parte dintr-un proces mai vast care a afectat şi continuă să afecteze literatura, muzica, artele plastice, şi care, în cele din urmă, ține de însăşi criza omului modern, a acelui om pe care romanul din zilele noastre – după o formulă a lui R.-M. Albérès – îl reprezintă în totalitatea sa.

A ajunge într-o situație critică înseamnă, pe de o parte, a fi supus unor forțe interne contradictorii, pe de altă parte, a ajunge la o limită, la epuizarea virtualităților. Dacă înțelegem prin roman – aşa cum ne invitau manualele vechi de teorie a literaturii – o specie literară cu caracteristici definite, nu se poate să nu constatăm că, de fapt, categoriile estetice de altădată sunt de mult sparte şi depăşite. Cunoaştem azi romane de foarte multe feluri, dar Romanul, specie bine delimitată, nu mai există. Mai putem vorbi oare azi de existența unui roman? Diversitatea speciilor şi formelor e atât de mare, încât numai comoditatea categoriilor atotîncăpătoare ne face să înglobăm sub aceeaşi denumire *Război şi Pace* de Tolstoi, o povestire de *science fiction* şi o carte ca *L'Innommable* a lui Samuel Beckett. Ne putem întreba dacă o operă ca *Ulise* a lui James Joyce, şi cu atât mai mult scrierile lui Beckett, nu reprezintă o parodie finală a unui gen agonic, după cum *Don Quijote* era o înmormântare parodică a romanului cavaleresc medieval. Se poate vorbi, oare, despre moartea romanului? Apariția unui antiroman, ca şi alte fenomene aparent finale, în evoluția acestui gen nu sunt oare identice cu transfigurarea lui? Sentimentul de a asista la un sfârşit, ca şi acela de a descoperi un nou început, țin deopotrivă de criza romanului contemporan.

Criza, ca dedublare, înseamnă şi judecată. Romanul a ajuns să se interogheze asupra lui însuşi, asupra originilor, limitelor, structurilor, obiectivelor sale, să se judece pe sine. Conştiința romanescă se supune, în zilele noastre, la un adevărat examen. Spre deosebire de povestitorul naiv de altădată, romancierul se apleacă asupra actului său, şi narațiunea se dublează printr-o reflecție asupra narațiunii. După ce a căutat (şi mai continuă să caute) a cuceri o lume, după ce s-a constituit pe sine ca un cosmos în expansiune, romanul a purces la o explorare a propriilor sale conținuturi. Autoreflectarea sa nu este însă un simplu bizantinism formal-estetic, ci e în acelaşi timp unul din cele mai revelatoare moduri de autoexplorare a conştiinței omului modern.

O definiție a romanului e aproape imposibil de dat, chiar dacă ar fi numai pentru motivul pe care l-am arătat mai înainte: faptele la care termenul se aplică sunt mult prea diverse. E greu de găsit un numitor comun, de stabilit genul proxim şi diferența specifică a unor texte atât de diferite între ele ca *Gargantua şi Pantagruel, Principesa de Clèves, Tristram Shandy, Suflete moarte, În căutarea timpului pierdut, Procesul,* dar şi cărțile lui Jules Verne, romanele polițiste, fantastico-ştiințifice, scrierile „noului val" francez etc. Romanul ajunge să fie mai mult decât o specie literară, o întreagă artă cu genurile şi speciile

ei. O artă esențial metamorfică. Într-adevăr, caracterului explorator al romanului i se asociază o structurală aplecare spre metamorfoză. Nu este vorba doar de o devenire continuă a genului, de o transformare pe care o cunosc toate artele, ci de o propensiune oarecum naturală spre metamorfoză, pe care arta romanului – în deosebi în ultima jumătate de veac – o vădește.

Pentru R.-M. Albérès, destinele romanului actual stau sub zodia lui Proteu, monstrul hibrid, acela despre care Virgil, în ultima carte a *Oeorgicelor* îl numea *Immanis pecoris custos, immanior ipse* – păstor al unei turme de monştri şi mai monstruos decât ei. E semnificativă alegerea acestei figuri mitologice reprezentând monstruozitatea, dar înainte de toate, metamorfoza. Barocul avea, de asemeni, o vădită predilecție pentru acest *pecoris custos,* pe care-l îndrăgise pentru inventivitatea sa, pentru capacitatea sa de a se preschimba oricând şi în orice. Jean Rousset găseşte în Proteu – ca şi în Circe, în Păun etc. – simboluri dominante ale barocului iubitor de transformări miraculoase (cf. *L' Âge baroque en France,* Paris, 1954). Proteismul, metamorfoza generală a formelor, nu este doar o lege a devenirii, ci o tendință esențială a romanului, şi în deosebi a romanului contemporan. De altfel, o lucrare a lui Albérès, ulterioară *Istoriei romanului modern,* dedicată *Metamorfozelor romanului (Métamorphoses du Roman,* Paris, 1966) cercetează romanul din ultimele decenii, tocmai sub aspectul acesta al metamorfismului său. Caracterul proteic al romanului, ca şi nisus-ul explorator de care romanul este animat, sunt strâns legate de condiția omului modern. Mai mult decât alții, R.-M. Albérès, critic şi eseist care a meditat asupra „aventurii intelectuale a secolului al XX-lea" (în cartea sa purtând acest titlu), era chemat să perceapă relațiile complexe între avatarurile moderne ale condiției umane şi metamorfoza romanului. Deşi în *Metamorfozele romanului* el afirmă că o istorie a romanului nu poate fi scrisă decât în trei volume masive de un tânăr jurnalist ambițios ori de un foarte bătrân profesor universitar, autorul *Istoriei romanului modern* nu e nici una nici alta. Ori poate mai exact, fusese una şi se pregătea să devină alta, atunci când a scris istoria sa. Această lucrare nu e un studiu stufos şi compact în trei volume, ci un vast eseu, o introducere în labirintul romanului modern, pentru cititorii atât de numeroşi ai genului care este modalitatea cea mai răspândită de expresie literară a timpului nostru.

A te întreba asupra ta însuți înseamnă a te întoarce, spre origini, spre acel punct origo de la care ai plecat. O istorie a romanului este o întoarcere spre rădăcinile din care a purces. Orice explorare în adâncime trebuie să plece dinspre zilele noastre spre fenomenul originar. Istoria urcă spre surse scoțând la iveală straturi din ce în ce mai profunde, mai îndepărtate în timp. E firesc ca, pornind de la „criza" romanului contemporan, să ne întoarcem spre originile sale în timp, pentru a-i sesiza mai bine implicațiile, atunci când ne vom întoarce din trecut în contemporaneitate. După Paul Hazard care analizează „criza conştiinței europene" (cf. *La crise de la conscience européenne,* 3 vol., Paris, 1934), primele simptome ale crizei apar la sfârşitul secolului al XVII-lea. De fapt, unii gânditori „antimoderni" (între care Jacques Maritain) mergeau mai departe, descoperind în raționalismul secolului al XVII-lea şi chiar în Renaştere şi Reformă, sursele crizei moderne. Nu s-a observat încă, ori nu s-a cercetat mai îndeaproape, relația dintre apariția erei „moderne" şi geneza romanului. S-ar putea afirma că începuturile acelei „crize a conştiinței europene" sunt concomitente cu apariția şi răspândirea genului romanesc. Fără să observe o asemenea corelație, istoria lui R.-M. Albérès începe o dată cu romanul baroc, acel roman pe care G. R. Hocke (în *Manierismus in der Literatur,* Hamburg, 1959) îl denumeşte manierist. Timpul nostru a devenit foarte sensibil la fenomenul artistic baroc. Sensibilitate simptomatică, întemeiată pe anumite concordanțe. Astfel, fenomenul „noului roman" cu care se încheie *Istoria* lui Albéres manifestă caracterele unui nou baroc sau, cum observă G. R. Hocke în lucrarea amintită, trăsăturile unui nou manierism. Adevărați „monştri epici", romanele „prețioase" (Honoré d'Urfé: *Astreea,* Domnişoara de Scudéry: *Artamène sau Marele Cyrus* etc.) urmăresc rătăcirile unei umanități galant-neliniştite printr-un labirint de *quiproquo-uri*. Lumea ca un. labirint este o viziune comună barocului şi „noului roman" actual. De asemeni, acel mers neregulat al povestirii, acea artificialitate, acel dedal lipsit de ieşire al lumii imaginare, care ne întâmpină în romanul baroc, pot fi regăsite în unele creații ale romanului actual. Să nu uităm că, încă în ultimele sale romane, Thomas Mann depăşise limitele burghez-realiste ale esteticii sale anterioare, pentru a adopta un gen de proză manierist-intelectualistă. Opera lui Joyce de la acel *Portret al artistului în tinerețe,* până la *Veghea lui Finnegan,* e un inferno labirintic Nu mai întâlnim azi naivele feerii ale barocului în care o imaginație excesivă metamorfoza neîncetat propriile sale făpturi, dar asemenea acelor romane ale începutului, ultimele produse ale genului romanesc, propun o lume *à tiroirs,* o lume care se deschide asupra unei alte lumi, care la rândul ei se deschide asupra alteia şi aşa *ad infinituin*.

Între acel baroc ai începuturilor şi noul baroc din secolul nostru, romanul descrie o curbă a evoluției pe care o urmărim în *Istoria* lui R.-M. Albérès. Desigur, alura eseistică a cărții, preocuparea de a

stabili o perspectivă diacronică-istorică, face ca analizele sincronic-structurale ale genului romanesc să fie neglijate. Din datele pe care le oferă însă o asemenea panoramă *à vol d'oiseau* a romanului modem, putem stabili câteva coordonate privind, dincolo de istoria însăşi a genului, *destinul* său esenţial. Dacă Proust nu poate fi înţeles de noi decât prin Balzac, în aceeaşi măsură e justificat să afirmăm că Balzac nu poate fi înţeles de noi, cei de azi, decât prin Proust. Bineînţeles, amintim corelaţia dintre aceşti scriitori doar ca pe un exemplu, pentru a arăta că, într-o ecuaţie structurală, termenii se pot schimba între ei, operând cu alte criterii decât cu cel istoric-cronologic. Remarcăm, de altfel, că *Istoria romanului modern* nu este o simplă cronică a romanului. Ordinea cronologică a scriitorilor, curentelor, e adeseori – şi pe drept cuvânt – sacrificată de autor, de dragul unor integrări şi distincţii care depăşesc cronologia.

Istoric, originile romanului (asupra cărora Albérès nu se opreşte) sunt dintre cele mai umile. Tragedia, cu formele sale originare sacrale, epopeea aezilor antici sau a clericilor medievali, lirica pindarică ori poezia medievală de curte, au origini mult mai nobile. Răspunzând unei exigenţe dintre cele mai elementare (aceea de a găsi o petrecere a timpului într-o „povestire") naraţiunea romanţioasă se adresa altădată unor suflete „simple". Orice om are însă – dincoace de sofisticările spiritului – un asemenea suflet „simplu". Cu toţii gustăm anecdoticul care apare atât în bârfa ordinară cât şi în ficţiunea cea mai complexă. Ficţiunea însăşi – fie că e originar un mit degradat, o parabolă mistică ori o simplă relatare a unor peripeţii interesante – oferă, prin esenţă, posibilitatea unei evaziuni din cotidian, din orice situaţie închisă, din propria condiţie limitat-umană. Ca voinţă de evaziune, ficţiunea îndeplineşte o funcţie ek-statică; ea propulsează omul în afara fiinţei sale pe care o consideră neautentică, îngustă, o limită nejustificată. Romanul îşi are izvorul antropologic (nu istoric) într-o carenţă a fiinţei umane. Nu *suntem* îndeajuns, vrem să *fim* mai mult decât suntem. Fantasio, graţiosul personaj al lui Musset, voia să fie „domnul acela oare trece". Un etern bovarism ne îndeamnă să fim altceva decât suntem, să înghiţim vieţi străine. O adevărată antropofagie spirituală stă la originea voluptăţii pe care ne-o procură participarea la viaţa romanescă. Pătrundem în intimitatea conştiinţei eroilor unui roman, aspirând spre o plenitudine niciodată atinsă pe de-a-ntregul, a fiinţei noastre. Mai mult chiar decât o amplificare a existenţei noastre romanul oferă cititorilor (ca şi romancierului de altfel) accesul la *destin*. „Romanul e un substitut al morţii...", „romanul a înlocuit ideea de eternitate"... afirmă Albérès. Dacă prin roman evadăm dincolo de existenţa banală, acesta nu e un salt în neant, ci într-un fel de supraexistenţă oare domină existenţa însăşi. Romancierul devine astfel un deţinător al tainelor Destinului, iar noi înşine participăm la revelaţiile sale. *Eritis sicut dii* – veţi fi asemenea lui Dumnezeu – aceasta era momeala cu care şarpele biblic îi ispitea pe primii locuitori ai paradisului pământesc Ştim că Balzac se credea un creator asemenea lui Dumnezeu, iar François Mauriac, în secolul nostru, recunoaşte şi el că ambiţia romancierului de a atinge o plenitudine a cunoaşterii, de a deţine tainele destinelor, de a crea fiinţe vii, este – în imagine, desigur – o împlinire a promisiunii Seducătorului biblic (cf. *Le Romancier et ses personnages,* Paris, 1952, p. 117). Aceasta, bineînţeles, dacă într-adevăr romanul n-ar putea atinge finalitatea secretă: aceea de a se identifica cu o carte a destinelor, dispunând de viaţa oamenilor. Romanul dispune însă numai de viaţa unor fiinţe fictive. În orice caz, permiţând evaziunea dintr-o existenţă banală, prin ficţiune, romanul contribuie la o înfiinţare a omului. Chiar dacă nu aderăm la aserţiunea lui Albérès, după care romanul este o „boală" a romanului, socotim totuşi că romanul e un paliativ pentru o „maladie" a conştiinţei omului căruia nu-i e suficientă conştiinţa sa. Romanul răspunde, astfel, unei funciare tendinţe umane spre o existenţă plenară (un *a fi* absolut) prin înglobarea altor existenţe (un *a avea* total).

Din această propensiune a romanului spre realizarea unei *fiinţe* totale, derivă atracţia pe care o vădeşte acest gen explorator pentru intimitatea fiinţei. Încă din secolul al XVII-lea, atât de pudic (secolul în care jansenistul Pierre Nicole îi trata pe „născocitorii de romane" ca pe nişte „otrăvitori publici"), secolul în care a răspunde iubirii cuiva se exprima prin a „compătimi" cu cineva, apare curiozitatea pentru fluctuaţia interioară a afectivităţii. Descartes scrisese un tratat al pasiunilor (*Les Passions de l'âme,* 1650), iar moraliştii – un La Rochefoucauld, un La Bruyère – procedaseră la o disecţie lucidă a aparenţelor spre a ajunge la adevărul lăuntric al caracterelor. Dar lumea simţurilor pare să nu existe încă, iar sentimentele sunt raţionalizate. Abia în secolul al XVIII-lea, ca Marivaux (la care Albérès surprinde cu fineţe apariţia ambiguităţii sentimental-senzuale) şi cu Rousseau, evocarea vieţii emoţionale găseşte drept de cetate în roman. De la complacerea în deliciile unei afectivităţi descoperite, la tratarea cinică a acestei sensibilităţi, în romanele lui Choderlos de Laclos şi ale marchizului de Sade, iar, mai apoi, la cruda analiză psihologică din *Adolphe* al lui Benjamin Constant, arta romanescă face progrese neîncetate în explorarea intimităţii. Ea devine astfel, după Albérès, o artă a „indiscreţiei", istoria romanului fiind, oarecum, echivalentă cu o istorie a "impudorii". Artă a explorării, mai degrabă: în nici o artă omul nu s-a căutat pe sine cu mai multă înfrigurare decât în roman. Atracţia „profunzimilor" conştiinţei, atracţia exercitată de acel vid pe care

fiecare om îl descoperă în străfundurile sale, intuindu-l la ceilalți, nu este doar un apetit al indiscreției. Scriitorul timpurilor noi – un Kafka, un Faulkner, un Beckett – căutând (ca şi poeții de la Rimbaud şi Michaux) să comunice incomunicabilul, încearcă o explorare a Ființei, pe care mai demult romancierii o înțelegeau ca o entitate psihologic-socială, pentru ca azi din ce în ce mai mulți romancieri occidentali să intuiască într-însa o entitate ontologică. Esențialitatea Ființei, realizarea ei sub o formă plenară, iată obiectul obsedant al romancierului contemporan.

Tendința aceasta spre o înființare prin roman este strâns legată de o năzuință a romanului spre totalitate. Mai mult decât poezia, decât muzica, creația romanescă este animală de o intenție estetică (un *Kunstwillen,* ca să folosim un termen al esteticii germane) vizând o *artă totală,* o operă literară care înglobează resursele lirismului, ale epicii (în sensul vechi al cuvântului) şi ale dramei. Această tendință latentă a romanului din toate timpurile este deosebit de manifestă în unele creații contemporane. R. Jakobson rămâne încă în cadrul schemei aristotelice, atunci când distinge poezia la persoana întâi singular ori lirică, de poezia persoanei a treia şi a timpului trecut ori epică (cf. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* – citat de R Wellek şi A. Warren – *Teoria literaturii,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 302). În *Poetica* sa, Aristotel distingea trei genuri literare fundamentale: epopeea, tragedia şi poezia lirică ori „melică". Dar la Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, „eul" povestitorului epic nu mai e privit ca dinafară, ca o a treia persoană, nu mai e un eu obiectivat *(das objektivierte Ich)* aşa cum pretinde R. Jakobson. Narațiunea directă a eposului, narațiunea dialogată a dramei şi melosul liric, se întâlnesc în efortul romancierilor amintiți (şi nu numai al lor) spre o *artă totală*.

Totalitatea pe care o vizează romanul nu este doar de ordin tehnic-literar; ea nu este doar un transfer al mijloacelor de expresie al tuturor genurilor literare în sfera romanului. Această totalitate implică o utilizare a tuturor mijloacelor de care dispune un nisus creator artistic. Astfel modalitățile muzicii, ale picturii, şi mai nou ale cinematografiei, au fost preluate de unii romancieri. André Gide avea ambiția unui roman construit ca o *Artă a fugii*. Un personaj din romanul lui Aldous Huxley *Punct, contrapunct,* purtător de voce al autorului, îşi propunea o „muzicalizare a romanului". Transpunerea tehnicii seriale din muzică în roman, utilizarea comportamentismului cinematografic, a construcțiilor picturale sau arhitectonice indică veleitatea romanului contemporan de a deveni o artă totală.

Dar acest totalitarism se manifestă şi în intenționalitatea romanului de a îmbrățişa totul, de a deveni o sumă. Într-o epocă în oare marile sisteme metafizice apun, în care ştiința nu mai oferă o imagine unitară şi univocă a lumii tocmai prin multiplicarea demersurilor ei, romanul manifestă o propensiune cosmotică. Cosmosul este o unitate şi o totalitate. Desigur, încă în secolul trecut, *Comedia umană* a lui Balzac constituia o sumă istoric-documentară, o viziune integrală asupra unei lumi. A constitui un univers a rămas o ambiție dominantă a romanului, de la ciclul naturalist al lui Zola, la romanele-frescă, ciclice, polifonice, din perioada pe care R.-M. Albérès o denumeşte „postrealistă". Astfel sunt: *Jean Christophe* al lui Romain Rolland, ciclurile *Salavin* şi *Cronica familiei Pasquier* ale lui Georges Duhamel, *Oamenii de bunăvoință* al lui Jules Romains şi *Familia Thibault* al lui Roger Martin du Gard, nu mai puțin decât acea *Saga* a familiei *Forsyte* istorisită cu pedantă minuție de John Galsworthy, ori cronica familiei *Buddenbrook* povestită cu emoție şi ironie de Thomas Mann. Mari edificii prestigioase, uneori greoaie, dar având ambiția să îmbrățişeze sub unghiul unei familii, al unei societăți, un întreg univers. Dar intenția cosmotică nu lipseşte nici din opera lui Dos Passos (trilogia *U.S.A.),* pe care J.-P. Sartre îl numea in 1938 cel mai mare romancier al timpului, nici din voluminoasele romane ale lui Thomas Wolfe, pe care Faulkner îl socotea cel mai mare scriitor al America, şi pe care – surprinzător – R.-M. Albérès nu-l aminteşte în *Istoria* sa. În alt sens însă decât în cronicile amintite, creația romanescă a unui Proust, Kafka, Musil ori Faulkner, manifestă în secolul nostru o tendință cosmotică. Pentru a ne apropia de înțelegerea ei, trebuie să aplicăm romanului noțiunea de sistem. Într-o perioadă anterioară, dominată de o perspectivă organicist-biologică, romanul ar fi putut fi asemănat cu un organism. Afirmația cea mai elementară, mai generală pe care o putem face privind unele organisme lingvistic-artistice ca *Bâlciul deşertăciunilor, Conştiința lui Zeno* ori *Molloy* este că fiecare din ele alcătuieşte câte un sistem autonom, chiar dacă, asemenea corpurilor cereşti, ele fac parte din diverse sisteme mai cuprinzătoare. Romanele contemporane care au trecut prin marea revoluție a formelor, rămân astfel de sisteme. Dar pe când romanele „tradiționale" erau ordonate în jurul câte unui nucleu central, sistemul romanului nou nu cunoaşte un asemenea centru După cum fizica nouă a trecut de la înfățişarea unui univers cu un număr determinat de dimensiuni, perceptibil prin simțuri, reductibil la formule bine determinate, la un univers al fizicii noi, în care principiul indeterminismului joacă un rol important, în care coerența şi logica se modifică după scara la care se petrec fenomenele, tot astfel romancierul nou propune un univers în expansiune cu *n* dimensiuni, cu coordonate aparent ilogice, un univers care nu e imediat perceptibil ori inteligibil. Aceasta

nu înseamnă că romanele noi nu sunt construcții omogene. Cu toată confuzia aparentă, cu toate că se oferă nu ca nişte obiecte închise, bine delimitate şi definite prin însuşi „cuvântul" lor, ci ca nişte enigme cane se cer desluşite, descoperite, romanele acestor scriitori ai veacului continuă să fie sisteme. Sisteme instabile, desigur, amenințate neîncetat de o dublă primejdie. Romancierul trebuie să împace două tendințe contradictorii care rezidă în sistemul noului roman: una spre totala descătuşare a sa, spre infinitatea cosmică a sistemului (şi în acest caz îl pândeşte haosul anarhic), alta spre totala ordonare interioară a sistemului, spre rigiditatea sa schematică (şi în acest caz îl pândeşte schematismul, tirania şabloanelor). Opere mari n-au putut evita impasul haosului (de pildă monstruos-geniala *Veghe a lui Finnegan),* ori impasul schemei (ca unele texte ale „noului roman" francez – de pildă – *Trepte* al lui M. Butor).

Romanul din secolul nostru caută mai mult decât obiectivitatea, fidelitatea structurilor sale la fenomenul real, coerența interioară a universului romanesc. Joseph Franck (cf. *Spatial Form in Modern literature,* art. reprodus în *Criticism,* New York, 1948) analizează modul „poetic" în care se organizează unele romane contemporane. E vorba de o poezie nenarativă, nonepică, de o „autoreflexivitate" a romanului. Coerența a devenit o valoare esențială. Desigur, marii romancieri ai veacului trecut cunoşteau prea bine valoarea coerenței. Dar pentru ei aceasta privea, înainte de toate, caracterele, intriga şi personajele, adică elementele constitutive ale unui roman „tradițional". Personajele balzaciene sunt „tipuri", tocmai din cauza consecvenței lor la propriul caracter, la propriile vicii şi manii, dinainte trasate, ca o predestinație a lor. Tolstoi caută coerența lui Karenin, şi de aceea ni se pare atât de surprinzătoare, de modernă, „conversiunea" momentană a acestuia, la patul soției bolnave. O dată bolnava restabilită, coerența personajului nu-i mai îngăduia nici o abatere de la „caracterul" său bine stabilit. Aceste coerențe prestabilite în opera scriitorilor din secolul trecut şi-au dovedit – în bună măsură prin descoperirile psihanalizei, prin influența filozofiei existențialiste – artificialitatea. Romanul heterodox din secolul nostru a căutat să se debaraseze de artificiile, de convențiile secolului trecut, în redarea coerentă a „vieții". Adevărul psihologic pe care îl revendica pentru sine analiza psihologică clasică, s-a dovedit în mare măsură arbitrară o dată cu apariția analizelor inconştientului şi a cercetărilor comportamentiste. Iar „coerența" personajului „viu" s-a dovedit o convenție alături de altele. „Personajul «viu» – spunea Kléber Haedens în *Paradoxe sur le roman* – este cea mai frumoasă invenție a profesorilor".

O istorie a romanului modern trebuie sa urmărească evoluția reprezentării realității sau, mai exact, a raportului dintre ficțiune şi realitatea obiectivă. Albérès prezintă o serie de date cu privire la această istorie a mimesis-ului pe care Erich Auerbach a întreprins-o pe un spațiu mai larg (începându-şi istoria reprezentării realității de la Homer), dar şi mai restrâns (mulțumindu-se cu analize aprofundate dar prea puțin corelate între ele). De fapt, problema raportului dintre ficțiunea romanescă şi realitatea fizică ori social-psihologic-istorică, comparația între cosmosul romanesc şi universul real considerat ca plan de referință e o problemă de psihologie şi sociologie a artei mai mult decât o problemă de estetică. De la sfârşitul secolului ai XVII-lea, de la descompunerea barocului, până la începutul secolului al XX-lea, romanul – arată Albérès – se umple de „adevăr". Reprezentarea realității devine tot mai mult o lege a romanului, care aspiră la redarea cât mai fidelă, cit mai „adevărată" a datelor obiective. O curiozitate enciclopedică ce ține de acel nisus al explorării despre care vorbeam, îl mână pe romancierul obsedat de conformarea cuvântului la realitatea obiectivă. Ca şi Robinson Crusoe, care în insula sa reface lumea civilizației pe care o pierduse, romancierul caută o refacere prin verb a lumii pe care prin verbul său o suspendase. Secolul al XIX-lea caută eroi „adevărați", descrieri „exacte", intrigi „verosimile". Romanul tinde să devină o artă a mimării. Adevărul este psihologic, social, istoric. Pe măsură ce universul romanesc se extinde, creşte setea de „adevăr". Posibilități noi de a sesiza realul se oferă celor care îl caută. Pasiunea, universul senzorial, straturile conştiinței dar şi păturile societății, îndeletnicirile oamenilor, castele incluse, „misterele" oraşului mare, totul se cere – ca în dagherotipul nou descoperit – revelat şi fixat. Gustul preauman al bârfei, al „adevărului" spus pe față, dar şi apetitul descoperirilor de tot felul, e asemănător acelei porniri care îi mâna la drum pe exploratorii geografici. Acest gust contribuie mai mult decât orice la constituirea unei estetici a mimesis-ului în romanul modern. Desigur, nu tot ce se prezintă ca „adevăr" este adevărat în sensul unei adecvări a ficțiunii la realitate. Întreg secolul al XVII-lea – arată pe drept cuvânt Albérès – substituie jocurile gramaticii şi ale limbii elegante unei adevărate analize a emoțiilor. Voluptatea emotivității în secolul al XVIII-lea nu e nici ea o garanție pentru redarea veridică a vieții afective. La Harpe, în acel veac, îl admira pe Lesage: „plin de naturalețe şi de adevăr". Dar nimic mai convențional în ochii noştri decât naturalețea lui Lesage. Concepțiile asupra realului s-au modificat şi, de asemeni, ideile asupra modalității de a ne iluziona, prin imaginația artistică, asupra realului. Secolul în care realismul triumfă este secolul al XIX-lea. Deşi se deschide prin marea irupție a

imaginației romantice, deşi Baudelaire reprezentând o întreagă descendență poetică pe care o deschide va declara că fantezia creatoare a artistului e „capacitatea de a produce irealul", romanul secolului al XIX-lea rămâne placentar la realitate. Romanul acestui secol este, în ansamblul său, serios, documentat, ori căutând să pară documentat; el se complace în descrierea pitorească, în analiza vieții sociale, în reportaj. Încă din secolul al XVII-lea o burghezie tot mai puternică ce se vedea pe sine reprezentanta Umanului (cum arătau cercetările lui Bernard Groethuysen), se vrea cât mai bine informată asupra umanității şi a universului după chipul şi asemănarea ei. Burghezia vrea să se vadă neîncetat şi peste tot pe sine. Ea doreşte informații precise şi amănunțite asupra obiectelor, a „posesiunilor", asupra moravurilor, a „purtării", asupra vederilor politice, religioase etc. Scenele din „viața pariziană", „provincială", „militară" a *Comediei umane* ca şi scenele londoneze din romanele lui Dickens îi ofereau asemenea informații. Documente istorice în *Război şi pace,* romanțate în *Logodnicii* lui Manzoni, desluşind „misterele" mahalalei unei metropole în *Misterele Parisului,* atât de mult gustate ale lui Eugène Sue. Romancierul trebuie sa fie un atotştiutor ori, cel puțin, să treacă drept un om bine informat. Flaubert caută în Africa, la Cartagina, pe Salammbô, o găseşte în Normandia pe Doamna Bovary şi citeşte 2000 volume – după cum declară în corespondența sa – pentru a scrie *Bouvard şi Pécuchet,* romanul „prostiei umane". Față de setea aceasta de documentare la fața locului, cât de semnificativă ni se pare o declarație a lui Robbe-Grillet care mărturiseşte că mergând pe o plajă să se documenteze asupra pescăruşilor, la prima pasăre care a trecut țipând a înțeles că de fapt pescăruşii pe care-i căuta se aflau in el. Dar Balzac, Hugo, Dickens, şi mai târziu Zola voiau, ca "nişte demiurgi, un roman *total,* totalitatea însemnând pentru nişte contemporani ai lui Taine, ştiință totală. E adevărat că această „ştiință" ni se pare de multe ori stângace. Balzac mai credea în „adevărurile" istorice ale lui Sir Walter Scott, pe care îl proclamă un maestru al său, în prefața la *Comedia umană*. Marii realişti însă au depășit limitele acestei pseudo-științe, limitele pe care le impuseseră ei înşişi realismului lor. Azi suntem în măsură să ştim cât de activ era un anumit ezoterism în creația lui Balzac, ezoterism care – după cum arată Albérès – nu rezida în teozofia swedenborgiană, destul de dubioasă, la care adera marele scriitor, ci în "convingerea de a cunoaşte o lume subterană care explică destinele banale ți vizibile". Detaliile materiale, atât de realiste la Balzac, sunt simboluri ale unei realități social-psihologic-morale. Aceleaşi detalii vii îşi pierd misterul în romanele lui Flaubert care le descrie de dragul unui „realism documentar" ori, mai exact, de dragul descrierii ca atare, din voluptate pentru un univers al cuvântul revelator. Cazul lui Flaubert este tipic, pentru ambiguitatea realismului din secolul al XIX-dea: studiul conştiincios al faptului uman, al documentelor, se asociază la el cu o concepție artistică formalist-alexandrină. Naturalismul (pentru care Albérès arată o predilecție vădită) va duce mai departe voința de adevăr, de adecvare a semnului literar la natura lucrurilor, întemeindu-şi ambițiile pe anumite teze derivate din ştiința experimentală, de fapt din pozitivismul subiacent al ştiinței timpului (cf. Zola, *Le roman expérimental)*. Dar romanele naturaliste, cu tot amestecul de milă şi brutalitate care le caracterizează, sunt departe de a fi simple înregistrări documentare ale unor realități social-psihologice. Determinismul pozitivist care, teoretic, sta la baza acestor construcții, se preschimbă în ele (şi îndeosebi la Zola) într-un mecanism al destinului oribil. Fatalitatea implacabilă e singura lege; ea nu cunoaşte lege ştiințifică. Ea determină drama unei omeniri oare şi-a pierdut vechile credințe, fără să dobândească, încă, altele noi. Acesta e, de altfel, momentul în care Nietzsche exclama ou vocea lui Zarathustra: „Dumnezeu e mort!" „Realitatea" naturalistă e, de fapt, o sumbră viziune cosmică. După 1890, o dată cu descompunerea naturalismului şi cu apariția la suprafață a acelor forțe de disoluție ale realismului care până atunci acționaseră subteran, apare romanul pe care Albérès îl numeşte cu un termen nu prea fericit – "postrealist". E romanul care, cu toate revoluțiile literare ale secolului al XX-lea, va continua sub nenumărate forme, o carieră constantă şi prolifică până în zilele noastre. Acum apar romanele-frescă, romanele-fluviu pe care le-am amintit mai sus. Optica unui realism „măsurat" domină în romanele de moravuri, psihologice, regionalist-rurale, exotice, de aventuri, din prima jumătate a secolului nostru. Convențiile diverselor genuri operează stereotip; abilitatea tehnică a romancierilor perfecționează tradițiile secolului al XIX-lea. Acest roman, cu elemente preluate din comportamentisrnul american, va da naştere, după cel de-al doilea război mondial, neorealismului italian şi spaniol. Împotriva acestui roman se vor ridica însă ca nişte blocuri eratice, operele marilor romancieri heterodoxi: Proust, Kafka, Joyce, Musil.

A naşte oameni vii, aceasta părea să fie năzuința fundamentală a romanului postrealist. Reprezentanții acestui roman se vor opune la inovațiile „ereticilor" Joyce, Kafka, ori la cele ale scriitorilor „noului roman", în numele umanismului. A. Robbe-Grillet, reprezentând „noul roman" va protesta împotriva criticilor ce se aduc scrierilor sale ca şi ale colegilor săi, şi anume că disoluția personajului, în sensul tradițional al acestui cuvânt, ar însemna inexistența omului în cărțile „noilor

romancieri". În romanele acestora există, înainte de toate, *privirea* însăşi care urmăreşte totul, gândirea care reflectează şi pasiunea care deformează. Obiectele atât de abundente, de minuțios descrise de noii romancieri, n-au o prezență în afara percepțiilor umane, reale sau imaginare. De altfel, *privirea* omului din aceste texte nu este de loc detaşată, neutră ci, dimpotrivă, ea este întotdeauna angajată într-o aventură pasională, din cele mai obsedante. Naratorul balzacian, atotştiutor, prezent *deasupra* romanului, în afara lui, voind să treacă drept Dumnezeu, dispunătorul destinelor pe care le creează, e înlocuit printr-un om care vede, simte, participă la ceea ce vede. Desigur, argumentele lui Robbe-Grillet în apărarea umanismului romanelor sale nu sunt întotdeauna convingătoare. Desigur, umanitatea difuză care mişună în eposul lui Joyce ori în cărțile unui Pinget sau Butor nu are coerența personajelor lui Balzac sau Dickens. Incoerența pare căutată, iar recursul teoretic la discontinuitatea din fizică şi psihologie nu explică lucrurile. În realitate, o coerență nouă e propusă, nu una a caracterelor, ci alta a ansamblurilor narative. Henry James spunea că totul este aventură, chiar şi cele mai nesemnificative fapte. Totul participă, în romanul din zilele noastre, la. organizarea unei „aventuri" oare nu mai este produsul unei intrigi dramatice coerente între personaje monolitice, intrigă expusă într-o succesiune temporală unilineară având o înlănțuire cauzală a evenimentelor. Asistăm în „noul roman" la o schimbare radicală de perspectivă în privința „tratării" umanului, acest roman nu prezintă documente *asupra* realității umane, ci se vrea el însuşi un document, o mărturie antropologică. Ficțiunea romanescă are ambiția fenomenologiei de a stabili noi raporturi ale omului cu realul. Realitățile noi ale unor timpuri noi cer denunțarea convențiilor desuete, explorarea noilor realități şi adaptarea la ele. Chiar şi prin noile forme ale romanului, Michel Butor consideră că romanul este „domeniul fenomenologic prin excelență, locul... în care se studiază în ce fel ne apare realitatea sau în ce fel poate să ne apară ea" *(Répertoire,* Éditions de Minuit, Paris, 1960, vol. I. p. 8). Denunțarea convențiilor prozei din secolul al XIX-lea în ce priveşte realitatea nu implică, aşadar, o părăsire a realului. Convențiile se destituie ca o iluzie a realității, iar „noul roman" conferă o realitate până şi iluziilor. Acuzația pe care Emerson, în secolul trecut, o aducea romanului, de a prezenta acțiuni nereale, ca şi condamnarea platoniciană a literaturii socotită ca o imitație a unei realități degradate se întâlnesc. Aceste acuzații, privite din perspectiva ultimelor evoluții ale romanului, reactualizează apărarea aristotelică a poeziei. Referindu-se la epopee şi dramă, stagiritul găsea poezia mai aproape de filozofie decât de istorie. Romanul contemporan, părăsind modalitățile povestirii verificabile, raportabilă la documente, reductibilă la o evidență exterioară, pentru a constitui o narațiune neverificabilă prin sine, ireductibilă la o evidență exterioară, caută mai puțin adevărul istoric al faptelor, al realității circumscrise în spațiu şi timp, şi mai degrabă un adevăr filozofic al unei realități ontologice.

Evoluția raporturilor dintre reprezentarea ficțională şi realitatea obiectivă indică o transformare a obiectivelor urmărite prin creația romanescă. E pasionant de urmărit, într-o istorie a romanului modern, deplasarea acestor obiective, metamorfoza structurilor prin mutația finalităților. Cartea lui R.-M. Albérès prezintă, într-un racursiu sugestiv, o evoluție a ceea ce am putea numi vocația romanului. Apare cu evidență schimbarea vocației de la aceea a povestirii unor întâmplări interesante la aceea a exprimării unor realități de natură psihologică, socială, ontologică etc. În secolul trecut, Matthew Arnold vedea în roman o întreprindere futilă, o născocire de baliverne. Valéry, în secolul nostru, ironiza pe cei care încep să povestească: „Doamna Marchiză a ieşit la orele cinci..." Divertismentul, gustat ori hulit, de altădată, tinde azi spre formele literare ale tratatului estetic, mitic, spre construcția poematică. Intenții multiple îşi dispută câmpul exercițiilor prozei care a devenit un adevărat „cosmopolis al vocațiilor" (cuvântul – citat de Albérès – îi aparține lui Giambattista Vigari). Întâlnim rar, în zilele noastre, un scriitor (cum era Somerset Maugham) care să se pretindă *doar* un povestitor. Albérès, într-o definiție-aforism a romanului, afirmă că acesta e un „exercițiu literar unde se foloseşte de o povestire pentru a exprima altceva". El însuşi consideră interesul crescând al romancierului din ultimele secole, şi mai ales din ultimul secol, pentru elemente de dincolo de povestire – fenomene psihologice ori sociale, ştiință, metafizică ori estetică – drept o „tentație a alexandrinismului". Să nu uităm că chiar şi acei scriitori care visează în romanele lor ceva ce se surprinde într-o narațiune a unor fapte, dar nu se reduce doar la nararea lor, sunt oameni ai *cuvântului rostit,* ai faptelor *istorisite*. Deplasarea obiectivelor romanului, de la povestire la „altceva" decât povestire, era implicată în unele virtualități originare ale genului. R. Wellek şi A. Warren, în *Teoria literaturii* (cap. 16: *Natura şi tipurile literaturii narative)* atribuie narațiunii în proză o dublă origine. O sursă ar fi formele povestirii nefictive (scrisori, jurnal, biografie, cronica istorică, documente) oare au dus la narațiunea realistă supusă esteticii mimesis-ului. O altă sursă s-ar afla în formele narative ficționale (epopee, roman cavaleresc medieval etc.) care au determinat apariția romanului poetic sau mitic. Nici una din aceste surse nu exclude prezența însăşi a narațiunii ca atare Chiar reprezentanții „noului roman" care au modificat, au eliminat atâtea elemente – socotite altădată indispensabile unui roman „adevărat" – n-au

eliminat narațiunea. Aceasta nu mai este însă la ei identică cu intriga ori acțiunea. Pentru unul din aceşti romancieri, Michel Butor, romanul este şi rămâne „laboratorul povestirii" (of. *op. cit-,* p. 8). Realitățile noi cer forme noi ale povestirii, după cum aceste forme noi deschid perspective noi asupra realității.

Am insistat asupra unor modificări fundamentale pe care „criza" romanului le-a adus în obiectivele şi structurile literare, pentru că principala problemă pe care o pune romanul – sub specie istorică – în zilele noastre, este aceea a continuității şi discontinuității formelor sale. O dialectică interioară a istoriei romanului (şi în general a istoriei tuturor artelor) opune forțele inovatoare, celor conservatoare, de rezistență. Conflictul între aceste forțe de sens contrar e mai evident în secolul nostru decât a fost vreodată. Inițiativele revoluționare ale artei – revolta avangardistă, opera unor creatori heterodoxi – au dus la acea cotitură în lumea artelor, care a produs sentimentul ambivalent al unei apocalipse şi al unei noi geneze artistice. Fără îndoială, istoria artelor din toate timpurile a cunoscut raportul dintre continuitatea integratoare a valorilor trecutului şi discontinuitatea care aduce elementele de ruptură necesare unei expresii noi artistice. Căderea în convențional, încremenirea în conformism epuizează orice inițiativă, odată fecundă. Instituționalizarea actului moral ori social, pe tărâmul relațiilor publice, gramaticalizarea termenilor, odinioară denşi de un sens sacru, sunt fenomene congenere cu convenționalizarea formelor literar-artistice. Împotriva convențiilor, împotriva unei continuități conformiste se îndreaptă orice act de creație autentică. Asemenea acte au fost cele care au dus la constituirea, în secolul nostru, a unui roman pe care R.-M. Albérès îl numeşte heterodox. Cartea lui Albérès este de altfel construită pe opoziția unor aşa-zise „forțe de creştere" reprezentând romanul tradițional, şi a „forțelor de opoziție" care au apărut în romanul ultimelor decenii. Cele dintâi au continuat să dezvolte, printr-o „creştere" continuă, elementele romanului din secolele trecute, roman în care domină o idee generală asupra naturii umane şi asupra variațiilor acesteia sub diferite climate fizice şi sociale. Caracterizate prin studiu analitic, prin căutarea pitorescului, a verosimilității, a coerenței, ascultând de o logică a bunului-simț comun, romanele apar-ținând primei direcții sunt cele pe care le-am văzut tratate sub rubrica „postrealismului". „Forțele de opoziție" sunt, dimpotrivă, cele care au reformat arta romanului, au propus noi modalități ale unui roman-enigmă. Operele lui Proust, Joyce, Kafka, Musil, V. Woolf. Faulkner, dar şi romanul „ironic" (Gide, Unamuno, Giraudoux), romanul care „dislocă" povestirea (A. Huxley, Dos Passos, Lawrence, Durrell etc.), romanul „mitopoetic" (H. Broch), romanul „condiției umane" (Malraux, Saint-Exupéry, Camus), toate creațiile majore ale literaturii secolului nostru (şi suntem departe de a le fi amintit pe *toate)* aparțin acestui curent promovând – după un termen nepotrivit – „forțele de opoziție".

Dihotomia aceasta este identică cu aceea pe care Pierre de Boisdeffre (el însuşi aplicând termenii lui Julien Gracq) o propune în studiul său asupra literaturii franceze a secolului nostru *(Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*. Paris, 1964). După Boisdeffre, o literatură „de ruptură" (Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry, Claudel, suprarealism etc.) se opune de un secol încoace în Franța, unei literaturi „de tradiție", sau de continuitate (Flaubert, France, Barrés, Gide. Mauriac, Montherlant etc.). Asemenea dihotomii (de loc absolute: elementele sunt diferit încadrate la cei doi critici) au o utilitate limitată. Distincții mult mai subtile se pot efectua atunci când pătrundem în intimitatea fenomenelor literare. Ruptura între cele două literaturi sau romane, opoziția forțelor „de creştere" şi „de opoziție" nu este absolută pentru însuşi faptul că istoria literară nu cunoaşte (ca şi cea naturală) generații spontanee. Nu există o soluție de continuitate între Zola şi Proust, oricât ar fi de opuşi. A. Robbe-Grillet are dreptate atunci când arată (în *Pour un nouveau roman)* că de la Flaubert la Kafka filiația este evidentă. O legătură asemănătoare stabileşte Nathalie Sarrautte (în *L 'Ère du soupçon*) între Dostoievski şi Kafka, cu toate deosebirile dintre ei. Cei mai radicali promotori ai „noului roman", cei care proclamă necesitatea rupturii convențiilor balzaciene ale romanului, nu văd în evoluția formelor romaneşti o ruptură totală cu trecutul. Acelaşi Robbe-Grillet care da o sentință de condamnare realismului, proclamă existența unui nou realism. Dacă nu putem admite discontinuitatea totală între romanul tradițional şi romanul heterodox, nu e mai puțin adevărat că revoluția artelor la care ne-am referit mai înainte a avut repercusiuni hotărâtoare asupra destinelor romanului.

Abia acum, după ce am trecut de mijlocul secolului nostru, am dobândit *conştiința* revoluțiilor care s-au consumat pe tărâmul artelor cu decenii în urmă. Thibaudet făcea o distincție între scriitorii care au o înaltă „situație" în lumea literelor, bucurându-se de considerație şi de o largă audiență, dar care nu sunt artistic prezenți, opera lor negerminând în opera altor artişti, şi acei scriitori care au o „prezență", adică inspiră, fecundează prin opera lor, creația artistică prezentă. Fireşte „situația" şi „prezența" nu se exclud dar nici nu se includ, şi nici nu sunt stabile. Poeți având o „situație" – de pildă Victor Hugo – nu au o „prezență" ca aceea a lui Lautréamont a cărui „situație" – în academii, în marele public – nu se poate

compara cu a celui dintâi. Romancieri de mare popularitate la începutul secolului – un Paul Bourget, un Anatole France – şi-au pierdut întâi "prezența" apoi „situația". Alții, care în timpul vieții şi chiar după moarte au avut o „situație" mediocră, sau n-au avut-o de loc, mari figuri izolate, blocuri eratice ale conştiinței contemporane, au dobândit o „prezență" care întrece cu mult aceea a marilor romancieri din secolul trecut. Inițiativele acestora au fost aproape concomitente chiar dacă scriitorii ei înşişi nu s-au cunoscut între ei. Nici o legătură directă între Proust şi Kafka, de pildă, care au scris în acelaşi timp. Creația lor romanescă şi-a dovedit eficiența, înainte de toate prin prozeliții lor, prin fecundarea altor creatori. Fiecare din aceşti mari reformatori ai romanului modern a avut şi continua să aibă o intensă „prezență" în lumea literelor şi artelor. Dar apariția *conştiinței* acestei prezențe, receptarea critic-reflexivă a inovațiilor pe care opera acestor scriitori le propunea, şi deci a mutațiilor radicale în arta romanului la care au dus inițiativele lor, a întârziat destul de mult. Lucrări de teorie literară ori de istoria literaturii (să citām printre cele cunoscute la noi studiile lui R. Wellek şi A. Warren sau E. Auerbach) se opresc în analizele lor – atât de sensibile îndeobşte – la receptarea fenomenelor revoluționare ale eposului contemporan. Se poate spune că abia după al doilea război mondial, ale cărui grave experiențe umane, sensibilizându-ne, ne-au făcut mai receptivi la textele unui Kafka, abia după apariția „noului roman" francez, care se revendică de la Joyce, Kafka şi Proust, abia după apariția conştientă a unei literaturi a absurdului, a devenit manifestă cotitura înfăptuită în literatură cu decenii în urmă. Însuşi Albérès este o dovadă în acest sens. În *Istoria romanului modern,* capitolul „noului roman", paragrafele dedicate lui Robbe-Grillet, Butor, Pinget ori lui Beckett sunt încă destul de sumare. Când peste câțiva ani, în *Metamorfozele romanului* (lucrare cu obiectiv mai restrâns) procedează din nou la o prospectare a romanului contemporan, el nu se opreşte doar în treacăt la creațiile mai recente ale „noilor romancieri", ci precizează mai mult decât in mai ampla sa lucrare anterioară, în ce sens asistăm de la 1920 încoace, in lumea romanului, la mutații tot atât de spectaculoase „ca şi acelea ale vieții organice în terțiar şi în cuaternar" *(Métamorphoses du roman,* p. 9).

Albérès se alătură unanimității studioşilor literaturii (mai exact ai sociologiei literare) care văd în roman – aşa cum ne apare el la mijlocul secolului al XX-lea – cel mai răspândit mod de expresie literară. Romanul a devenit instrumentul aproape exclusiv de comunicare literară al celor mai diverse categorii ale publicului, categorii care nu se apropie de ezoterismul poeziei şi dezertează sălile teatrelor pentru cele de cinematograf. De aici multiplicitatea nivelurilor artistice pe care se desfăşoară „producția" romanescă, de la romanul de aventură, polițist, la romanul-meditație, la solilocviul liric, la suma romanescă. Romanul face parte, în acelaşi timp, din acele „mass media" pe care le reprezintă presa, televiziunea şi programele de radiodifuziune ca şi din acele modalități artistice ezoterice pe care le putem îngloba sub denumirea de gnoză modernă. Tendința comună publicului şi criticilor (care nu sunt decât un public mai evoluat şi, uneori, cu mai multe prejudecăți) este, îndeobşte, de a rezista la o inovație. Gide, care a fost în general atât de receptiv, n-a perceput la o primă lectură „noutatea" lui Proust. Thomas Mann socotea că Musil va fi poate singurul scriitor german care va „rămâne" din timpul său, timp în care Musil era, însă, un mare necunoscut. Dar chiar atunci când apare înțelegerea receptivă, ea se reduce, într-un prim moment, la asimilarea a ceea ce nu s-a mai văzut la ceea ce s-a mai văzut. Cei dintâi care l-au gustat pe Proust ori pe Musil au văzut într-înşii, la început, doar analize mat fine ale interiorității, după chipul şi asemănarea binecunoscutului roman psihologic. Dar aceşti scriitori erau *altceva* decât un Paul Bourget mai rafinat. Acest *altceva* trebuie să fie sesizat de oricine vrea să fie inițiat in arcanele literaturii contemporane.

Căci romanul nou, ca şi poezia ori muzica nouă, pretinde azi mai mult decât în trecut, o inițiere. Poezia a devenit tot mai ezoterică (ceea ce nu înseamnă că, după cum spune Albéres, ea ar fi devenit o artă „moartă"). Ezoterismul a pătruns şi în roman. Ezoterismul romanului nu este o tendință a revoltei avangardiste (futurismul, mişcarea dada, suprarealismul s-au dezinteresat de roman, când nu l-au disprețuit) cât mai degrabă experiența, în vas închis, a acelor mari izolați care au fost creatorii romanului heterodox. Voința comună a acestora, diversă în formele ei de a se manifesta şi inconştientă uneori, era de a exprima inexprimabilul. Roland Barthes (cf. *Essais critiques,* Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 15) socoate că, dimpotrivă, obiectul artei e – paradoxal – de a „inexprima exprimabilul", de a sustrage cuvântului comun al lumii cotidiene, care e doar mijlocul sărăcăcios dar puternic de expresie a pasiunilor, un *alt* verb, mai plin, mai exact. De fapt, paradoxul lui Barthes nu e decât negativul (nu negarea) formulei după care arta ar căuta să exprime inexprimabilul. Aceasta e, în orice caz, marea apetență a poeziei, de la Rimbaud încoace, ca şi a romanului, începând cu Kafka şi, chiar, cu Dostoievski.

Citindu-i pe Albérès, suntem ispitiți uneori să punem un semn de întrebare în dreptul unora din asertiunile sale. Formularea succintă – nu lipsită de o eleganță aforistică – dar şi generalizările pripite, în genul unei gazetării superioara, impun nuanțări, rectificări pe oare autorul *Istoriei romanului modem* nu şi

le putea ori nu voia să şi le permită. Indicăm câteva din întrebările pe care ni le-am pus în cursul lecturii: Oare numai condițiilor de publicare a romanului-foileton își datorează romanul din secolul trecut transformarea într-un roman „realist", în documentarul romanțat? Fără îndoială că nu. Apariția realismului (îndeosebi a concepției despre arta realistă) are doar o asemenea sorginte secundară. Tot astfel, e simplificatoare explicația după care numai influența romanului american asupra neorealiştilor italieni şi a generației spaniole din 1950, a făcut să se separe realismul şi arta şcolară a descrierii. Conceptele de realism, naturalism şi mai ales acela de postrealism pe care Albérès – *faute de mieux* – îl adoptă pentru romanul tradițional din perioada 1890 – 1940, sunt destul de vagi şi nu țin seama de numeroasele şi aprofundatele discuții privind curentele şi esteticile respective. Dacă, în general, Albérès se dovedeşte receptiv, gustul său fiind sensibil (nu ne miră, ci, dimpotrivă, ne plac preferințele sale, severitatea față de Flaubert, apărarea naturalismului) cu atât mai mult nedumereşte o afirmație apăsată privind valoarea artei unor scriitori minori. După Albérès arta lui Jacques de Lacretelle şi Gaston Chérau – scriitori din jumătatea întâi a secolului nostru, azi ilizibili –, ar fi „infinit mai subtilă şi mai desăvârşită decât aceea a lui Proust, Musil, Joyce, Michel Butor". Admirația marcată a autorului pentru „curajul" unui romancier banal cum era Jacques Chardornne, pentru instrumentul de mare „suplețe al romanelor lui Marc Chadourne, René Boylesve şi Henri Pourrat, considerați mai complecşi în arta lor decât Joyce ori Durrell, ne uimeşte. Şi-apoi, oare, pentru prima oară caută romanul să devină o „artă" după 1890? Raportul valorilor nu e întotdeauna cel just: Musil, de pildă, e pus pe aceeaşi treaptă cu Huxley; Faulkner tratat destul de sec după o tratare călduroasă a lui Charles Morgan; Françoise Sagan pare mai importantă decât Robbe-Grillet ori Pinget. Şi-apoi, în această istorie a romanului modern, locul atribuit Americii şi Rusiei e prea restrâns. Ele nu sunt exterioare unui perimetru european al culturii. Influența romanului rus, apoi – în ultimele decenii – al celui american, a făcut mai prezente aceste literaturi, în Europa, decât romanul periferic spaniol. A cita apoi ca exemplu literar pentru spațiul românesc, doar nesemnificativa *Familie Perlmutter* a lui Panait Istrati, dovedeşte o lipsă de informație privitoare la literatura noastră, explicabilă întrucâtva prin enormitatea universului literar de străbătut într-o asemenea întreprindere temerară.

Cartea lui R.-M. Albérès are, însă, dincolo de toate şicanele ce i se pot face, meritul de a oferi o bună inițiere in istoria romanului modern. Roman care, în zilele noastre mai ales, are nevoie, cum am mai spus, de o inițiere istorică şi teoretică. A te iniția înseamnă a coborî spre un *initium,* spre un început. A căuta originile romanului şi repetatele sale resurecții (arta renaşte cu fiecare operă autentică) înseamnă a proceda în spiritul însuşi al romanului ca gen al tuturor explorărilor, al tuturor căutărilor. Ieşind – după o incursiune în labirintul romanesc – în lumina prezentului, ne putem întreba, privind soarta viitoare a romanului, cu ultimele cuvinte ale lui Dedalus, artistul lui Joyce din *Portretul artistului în tinerețe:* „Şi-acum, încotro?"

Lui *Jean Beaugeois*

Introducere

Aventura romanului occidental

Acum, la mijlocul secolului al XX-lea, romanul a devenit cel mai răspândit mod de expresie literară Altădată divertisment şi facilă potolire a imaginaţiei sau a sentimentalităţii, el exprimă astăzi acele intenţii, responsabilităţi şi nelinişti proprii odinioară epopeii, cronicii, tratatului moral, misticii şi, într-o anume măsură, poeziei. Pe de altă parte, prin vasta sa răspândire, romanul reprezintă, sub aspect social, instrumentul de comuniune literară al celor mai deosebite straturi ale publicului: *Război şi pace* sau *Condiţia umană,* numai ele, permit întâlnirea dintre cel mai exigent şi cel mai lipsit de pretenţii cititor...

în roman, occidentalul modern va găsi *tot:* tot ce a inventat şi tot ceea ce-l depăşeşte, cu alte cuvinte îşi va găsi propriul său destin. Romanul oferă fiecărei familii de spirite hrana predilectă: spiritelor pozitive – studiile sociale, alimentate astăzi de interesul pe care îl trezesc ţările în curs de dezvoltare; sufletelor sensibile – jocul crud şi delicat al analizei psihologice, reînnoită în secolul al XX-lea de cufundarea în adâncurile abisale; chiar şi polemiştilor – prilejul unei angajări în actualitate; omului care are instinctul propriului său destin – o perpetuă interogare asupra condiţiei umane sau inumanităţii lumii; şi, de asemenea, tuturor deopotrivă, deliciile infantile ale povestirii patetice, ale aventurii şi basmului. Confesor, comisar politic, guvernantă, ziarist al faptului de actualitate, mag şi ezoterist, romanul joacă orice rol într-o artă universală ce tinde a se substitui tuturor artelor literare şi care poate constitui în zilele noastre o formă generalizată de cultură: „Fie că aceasta ne place sau nu, romanul este şi va rămâne multă vreme modalitatea literară cea mai gustată de marele public. Vitalitatea lui nu este egalată decât de propria-i plasticitate, iar varietăţile cele mai insolite, cele mai abstracte, cele mai obscure, proliferează astăzi pe vechiul trunchi romanesc."[1]

Seducţia şi caracterul ambiguu al artei romaneşti se datorează faptului că romanul oferă în acelaşi timp atracţia puternică a unei „istorii" şi imensul registru de rezonanţe psihologice, sociale, ontologice, estetice, simbolice pe care le poate implica respectiva istorie. Datorită dualităţii amintite, cititorul contemporan se simte, câteodată, sfâşiat. Numai o istorie a romanului – sau, mai degrabă, a inspiraţiilor romaneşti – poate realiza bilanţul acestei duble atracţii, acestui dublu farmec.

* * *

Istoria romanului modern este o istorie a impudorii. În celelalte arte – chiar figurative – cele mai tainice pulsaţii ale conştiinţei individuale sau colective sunt sublimate într-o formă simbolică sau decorativă. Dar, ca şi miniatura, romanul implică arta amănuntului... De la originea sa – o povestire oarecare, grandioasă sau familiară – romanul a evoluat constant spre o materie din ce în ce mai bogată, dar şi din ce în ce mai intimă.

Intimitatea fiecărui ins, cea mai profundă, cea mai clocotitoare, cea mai secretă, iată abisul care, de la sfârşitul secolului al XVII-lea, şi-a exercitat atracţia asupra romanului occidental. Supus în mod inconştient acestei fascinaţii şi dăruindu-i-se cu satisfacţie, cititorul adoptă bucuros rolul de vampir care transformă lectura unui roman într-o plăcere sadică; este de ajuns ca această plăcere să-i fie refuzată, pentru ca romanul să i se pară „rece".

De la Rousseau la Mauriac sau la Nathalie Sarraute, trecând prin Dostoievski, această tendinţă devine obsedantă, ameţitoare. Arta romanescă este o artă de explorare sau de indiscreţie, „scriitorul bun însoţindu-ne în cunoaşterea şi exprimarea acelei părţi din viaţa noastră care, la prima vedere, pare incomunicabilă"[2].

Totuşi, indiscreţia romanescă – acel flux ameţitor al romanului – nu ţine atât de natura senzaţiilor sau sentimentelor, chiar dacă ele nu pot fi înţelese sau sunt impudice. Ceea ce vrea, în chip obscur, *sadismul* romanesc, şi asta pentru prima oară în civilizaţia noastră, este să pătrundă în inima citadelei, în „conştiinţă"; în acel vid sub tensiune pe care fiecare om îl găseşte în adâncul său, gustul acela searbăd din fundul gâtului, afluxul incert de emoţii şi gânduri, acea grămădire de amintiri inutile, acea dezolare, acea singurătate pe care Sartre le-a descris cu concreteţe în *Greaţa*. Cu viaţa pe care am trăit-o, rămânem, cu

[1] Pierre de Boisdeffre: *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui,* Le Livre contemporain, 1958, p. 215.
[2] Georges Duhamel: *Essai sur le roman,* M. Lesage, 1925, p. 34.

toţii, nesfârşit de săraci. Credem însă că *pătrunzând* în conştiinţa vecinului, în conştiinţa imaginară a unui erou de roman, vom găsi un ajutor şi o revelaţie... Iată ce ne face să ne aruncăm asupra acestor cărţi atât de repede aruncate, pe care le numim romane.

Romanul este deci o boală a romanului. Este de asemenea o boală a omului, a acelui om căruia nu-i *ajunge* conştiinţa sa, căruia trebuie să i se ofere tentaţia de a viola alte conştiinţe şi de a trăi alte vieţi, pentru a-şi da seama dacă există vreuna, chiar imaginară, la care să se oprească... *Romanul este un substitut al morţii:* vrea să fixeze un destin, oricare-ar fi, dar să-l fixeze în sfârşit... Să o spunem la ureche: romanul a înlocuit ideea de eternitate; el este un erzaţ mereu reînnoit al acesteia.

* * *

Iată paradoxul genului romanesc. La origine şi în definiţia sa cea mai simplă, el corespunde unei exigenţe „literare" elementare: o „istorie", o naraţiune, o poveste, nimic altceva decât puţină imaginaţie, o „ficţiune", cum spun americanii... Dar, după câteva secole de evoluţie, îmbogăţit cu noi intenţii, el răspunde unor cerinţe infinit mai tainice, mai intime, mai profunde. E limpede, aşadar, ce anume s-a întimplat: părăsind treptat „formele fixe", literatura occidentală şi-a concentrat în secolul al XX-lea aproape toate intenţiile, posibilităţile, căutările, chiar ezoterice, într-o formă literară care era absenţa însăşi a formei, într-un gen-pretext, care se bucura în acelaşi timp de o mare răspândire. La origine, el nu manifestase nici una din aceste ambiţii estetice, sociale, metafizice, neavând altă pretenţie decât să desfăşoare până la capăt istorii, episoade, aventuri... Romanul este un gen literar superficial (vulgar în Antichitate, dispreţuit până în secolul al XVIII-lea), care s-a îmbogăţit cu intenţii străine de esenţa sa.

O istorie a romanului modern n-ar putea decât reuni aceste două tendinţe, relevând, în evoluţia genului, implicaţiile lor reciproce: îmbogăţirea romanului prin tot ce nu era roman. N-am vrut, cu toate acestea, să fac o dare de seamă, ca un istoric, asupra condiţiilor de evoluţie ale unui gen; am încercat doar să adun „vocile romanului" din a doua jumătate a secolului nostru.

Deci, nu de istorie literară va fi vorba în lucrarea de faţă. Ci doar de captarea, în prezent şi într-o recapitulare a prezentului, a multiplelor ecouri ce răzbat până la noi de la această formă de cultură şi de expresie care este, şi a fost, romanul. Vocii prezentului îi vom lăsa propria ei amploare, neezitând să acordăm primul loc contemporanilor. Romanul secolelor trecute nu va fi nici el neglijat în măsura în care constituie, pe modulaţiile actualităţii, un zgomot de fond ce nu poate fi eliminat; pentru nici un cititor romanul nu se reduce la o creaţie literară a vremii sale. Se întâmplă ca Dostoievski să fie preferat celui mai recent „premiu literar". Tot astfel, nu vom putea reducă *prezenţa* actuală a romanului la studiul tradiţional al unei literaturi „naţionale": cititorul francez de azi îi citeşte atât pe Dostoievski, Joyce sau Durrell, cât şi pe Proust sau Malraux, iar în Occident abundenţa traducerilor a făcut din cultura romanescă o cultură internaţională. Totul ne-a îndemnat să ţinem seama de ansamblul romanului european – englez, german, italian, spaniol, de pildă – pe care-l citim cu uşurinţă în traducere sau în original, şi să lăsăm deoparte romanul american, rus sau hispano-american: ele s-au dezvoltat în cadrul unor lumi foarte diferite de a noastră din punct de vedere social şi intelectual, istoria lor neputându-se confunda cu aceea a romanului european.

***

Datorită editării textelor relativ vechi, datorită multiplicităţii traducerilor, cititorul de romane înregistrează astăzi vocile trecutului şi ale prezentului, cele din ţara sa şi dinafară ei. Ne putem imagina cu uşurinţă un cititor care „captează" simultan, pe „.radarul" său, călătoriile lui Jacques Massé, epopeile naturaliste ale lui Thomas Hardy şi ultimul roman la modă în cercurile pariziene.

Pentru cititorul ce încearcă să-şi pună la punct aparatul de recepţie a imaginilor romaneşti, criticul nu este decât un specialist în recepţie corectă, în sintonizare: un tehnician al radarului care învaţă să citească cu mai multă precizie pe acest ecran: ecran atât de sensibil, încât trecutul şi prezentul se suprapun, unul explicându-l pe celălalt. Propun aici pur şi simplu o incursiune în această artă a "sintonizării", a „reglării".

În privinţa marilor romancieri din trecut şi din prezent, a multiplelor tendinţe ale romanului, în această *Istorie a romanului modern* am dat definiţii artistice precise şi, sper, un sistem de „reperaj". Să nu se caute alte precizări inutile. Am vrut să-i evoc pe toţi romancierii vii, care pot fi auziţi, prin ceea ce le defineşte viaţa, prin ceea ce le marchează prezenţa, în aşa fel încât să fie lesne de recunoscut, şi, la nevoie, cititorul care nu-i ştie să-i poată omologa, situa, selecta sau respinge. Am vrut să le dau viaţă prin

evocarea rapidă a unei opere, printr-un citat[1]... Zola, Nathaniel Hawthorne, Lawrence Durrell sunt definiţi prin sensibilitatea şi părerile lor... Aici nu vor putea fi însă găsite, ca în manuale, biografia şi lista completă a operelor... N-ar fi prea cinstit ca, din aproximativ şase sute de pagini, trei sute să fie recopiate după o lucrare enciclopedică. Această materie pur şcolărească se află în orice dicţionar. Cu riscul de a trimite cititorul la manuale, nu am reţinut decât inspiraţia romanescă, culoarea, tonul şi ritmul unui autor sau al unui roman.

În sfârşit, în zilele noastre analiza literară are adesea drept obiect problemele creaţiei: raportul dintre operă şi autor, dintre autor şi timpul său, ca şi cum – supravieţuire a pretenţiei „ştiinţifice" pe care o au studiile literare – esenţial ar fi să explici şi să reconstitui geneza operei literare. Pentru a deschide căi largi romanului universal, am preferat să studiem aici felul în care se înfăţişează opera şi atitudinea pe care o solicită ea din partea cititorului. Fenomenologiei creaţiei i-am substituit fenomenologia raporturilor dintre operă şi cititor.

În limitele istoriei literare, dar şi printr-o evocare unde limitele şi liniile sunt şterse şi îndepărtate, putem, străbătând diversitatea unui gen hrănit cu tot ce îi este străin, retrăi aventura romanului occidental. Născut o dată cu omul modern, a evoluat o dată cu el. Istoria unui gen literar se confundă aproape cu istoria noastră sau, cel puţin, cu destinul nostru.

[1] Conform unei uzanţe elementare, nu voi aminti în note decât lucrările din care citez una sau mai multe fraze.

FORȚELE DE CREȘTERE

I Romanescul primitiv: de la baroc la emoție si la impudoare

Originile: „miraculosul" baroc, lumea iluziei şi romanul prețios. – De la baroc *la burlesc, Charles Sorel şi André Gide. – O formă de antiroman: Voltaire şi Gide. – Un prim realism: memorii şi călătorii. – Furetière şi Lesage, picarescul uşor. – Pudoarea clasicilor şi ipocrizia simțurilor. – Cultul emoției: Richardson şi Rousseau,* Manon Lescaut *şi romanul patetic. – Marivaux şi romanul şmecheresc*[1]*. – Spre analiza intimă: Benjamin Constant, impudoarea psihologică. – Romanul intim şi secretele inimii, de la Benjamin Constant la Nathalie Sarraute. – Adâncurile conştiinței şi romanescul interior. – Secolul al XIX-lea: un intermediu realist.*

Nu trebuie să credem, bizuindu-ne pe manuale, că în secolul al XVII-lea romanul numit „prețios" a fost doar „galant". *Marele Cyrus, Clélie, Polexandre* de Gomberville, *Zayde* de doamna de La Fayette (sau de Segrais), sunt mai degrabă feerii cu aventuri decât romane de dragoste. Desigur, Artamène e îndrăgostit de Mandane, asemeni lui Mazare, asemeni prințului de Asiria, iar Mandane va rămâne inaccesibilă pe tot parcursul celor zece volume... Dar, mai mult decât de dragoste, cele zece volume ale *Marelui Cyrus* sunt pline de expediții, lupte, naufragii, alianțe făcute şi desfăcute, trădători şi trădătoare, întemnițări, evadări, fără să mai socotim toate jocurile de spațiu şi de timp, cum ar fi scrisoarea furată şi de cincisprezece ori rătăcită înainte de a ajunge la destinație; Claudel a reluat această temă în *Pantoful de mătase,* ou „scrisoarea către Rodrigue". Numeroase episoade aparțin unui „miraculos grotesc", claudelian şi el. În *Marele Cyrus* se întâmplă ca, într-o luptă navală, oamenii lui Artamène să se repeadă voioşi la abordarea corăbiei corsarului, în timp ce oamenii corsarului acționează invers. Rezultatul luptei este că, fără cea mai mică împotrivire, aceşti vajnici marinari au făcut pur şi simplu scnimb de corăbii... Or, in episodul amintit, autorul nu urmăreşte comicul...

Ceea ce urmăreşte el este acel „miraculos" ciudat, inepuizabil, fad şi uimitor, născut din nepotrivirile şi mai ales din complicațiile vieții. Ar fi de prisos să mai adăugăm că aceste romane sunt pline de confuzii, deghizări, travestiuri; jumătate din numărul eroilor aparțin contraspionajului, fie că e vorba de război ori de dragoste. Exotismul intervine de asemenea: se pleacă în Barbaria, în Indii, fără ca toate acestea să dea naştere unui roman istoric, şi pe bună dreptate. În *Zayde,* nişte spanioli excentrici circulă de la Tarragona la Talavera, se bat, devin bandiți ori şefi de armată; eroul se îndrăgosteşte de o grecoaică (ce caută ea în Spania nu interesează), învață greceşte, în timp ce ea învață spaniola; a doua lor întâlnire e o frumoasă pildă de bilingvism inversat... care îi face să-şi descopere dragostea reciprocă.

Aşa s-a născut, din dorința de a încânta, o *lume cu sertare*. Oricare ar fi fost eroul, un *hidalgo* înfruntându-i pe sarazini sau un războinic roman înveşmântat în prinț de Condé, o intrigă amoroasă, omisă uneori timp de un volum întreg, conducea „romanul" pe parcursul a zece sau şaptesprezece tomuri, servind doar drept pretext; aventurile se năşteau unele din altele, se înlănțuiau şi se încâlceau: vuiet de luptă, plânsete de îndrăgostiți, răpiri, călătorii, *quiproquo*-uri etc. Narațiunea era de altfel mereu întreruptă de povestirea aventurilor unor personaje secundare. Exista însă aici o pasiune a imaginației[2].

---

[1] *Le roman fripon* în original. (N. trad.)

[2] Acest roman baroc s-ar bucura, într-o istorie literară completă, de o lungă preistorie. „Romanul" este, în Europa, începând din secolul al XIV-lea, transcrierea în proză şi continuarea „în serie" a aventurilor romaneşti versificate, aparținând stilului epic: „cântecele de gesta" şi, în special, „romanele de curte" (în versuri), ca *Tristan şi Isolda, Ciclul Mesei Rotunde* sau *Ciclul Graalului* (secolul al XIII-lea). Legende naționale (cântecele de gesta) ori mistice (căutarea Graalului), aceste teme ale imaginației îşi pierd savoarea când sunt transpuse în „romane" în proză. Regăsim toate „ticurile" romanului-foileton: eroi invincibili, modeşti şi viteji, aventuri interminabile, neînțelegeri, cochetării şi relații sentimentale între eroi şi eroine etc. Spaniolii *(Amadís de Gaula)* si italienii (revenind la vers şi la genul nobil prin Ariosto şi Tasso) reîmprospătează aceste „foiletoane" romaneşti, sentimentale şi eroice, provocând astfel reînvierea lor şi în Franța.
Romanul baroc al secolului al XVII-lea este ecoul, de zece ori repercutat de amatorii „romanului-foileton", de la o țară la alta, al marilor legende istorice şi mistice ale Evului Mediu, degradate treptat într-o serie de aventuri răsuflate şi sarbede. Este vorba deci (sub o formă decadentă, adică destinată exclusiv „desfătării" publicului şi „rodată" cu grijă potrivit imaginației acestui public aristocratic şi burghez) de ceea ce constituie *originea* imaginației romaneşti în Europa. Foiletoanele inspirate din romanele cavalereşti au fost neîncetat rescrise, readaptate, publicate şi citite intens, din secolul al XIV-lea până în secolul al

Fireşte, aceste lucrări nu se pot citi. Personalul lor, extrem de aristocratic şi de lipsit de haz, este artificial. Limba lor nu e a noastră, ba e chiar contrariul ei: discursuri (pe șapte pagini) în loc de dialoguri. În sfârşit, temele care ațâțau pe atunci imaginația sunt pentru noi cu desăvârşire perimate, atât în natura cât şi în forma lor. Despre farmecul cuprins în ele nu ne putem face o idee decât atunci când ne sunt rezumate[1].

Această lume romanescă era o *lume a iluziei*. Nimic nu-i real, lucru cunoscut, dar tocmai asta plăcea. Perşi, romani sau sarazini potrivit ficțiunii, dar contemporani ai doamnei de Sévigné prin gusturi şi limbaj, aceşti eroi aventuroşi îşi îmbracă în fiecare dimineață „armura", iar în lupte se pricep să „ocolească lovitura de lance". Trebuie să ştim o dată pentru totdeauna că este vorba de personaje din Ariosto şi mai ales din Tasso, făpturi de feerie, şi nu oameni reali. De altfel, ei se exprimă prea bine pentru a fi aşa.

Romanul baroc trebuie să fi avut farmecul său şi anume acela al libertății: imaginație *pură*, în afara *adevărului* şi *realității*. El datorează această totală gratuitate faptului că s-a născut orfan, fără naşi, fără protecții. Nu beneficia de nici una din acele tradiții, acele convenții ori imitații ale Antichității care constituiau pecetea celorlalte genuri: „Romanul (...) nu se leagă aproape prin nimic de Antichitatea clasică: e autohton ca şi arhitectura gotică, e «roman»"[2].

Romanul baroc marchează un „grad zero", un punct de plecare al romanului. E „romanul fără calități", istorie imaginară până la dezgust, seducătoare şi romanescă până la sațietate: imaginație liberă.

Liberă să ofere cititorilor acele nimicuri care le plac, fără să-i mai pese de altceva. Este *opiul romanesc,* marfă prea puțin apreciată chiar de criticii vremii, dar, cu toate acestea, universal vândută. Într-o oarecare măsură, diversele forme ale romanului-foileton, apoi ale romanului „de gen" (de aventuri, sentimental, polițist etc.) i-au succedat: este vorba, întotdeauna, de a oferi o doză de imaginație romanescă brută, de altfel în cadrul unor anumite deprinderi ale publicului.

***

Romanul baroc ne interesează prin momentul în care se *descompune*. „Barocul", exces de imaginație sclipitoare şi fadă, are valoare datorita problemei pe care descompunerea sa o pune: lupta acerbă, ironică, scrâşnită, între sărăcia realului şi furia înăbuşită a imaginației readuse la real.

Încă din secolul al XVII-lea, această dramă fusese trăită în Franța de Charles Sorel, un fel de Léautaud miop şi independent, care nu a vrut să participe la feeria neverosimilelor atât de gustată în epoca sa.

Păstorul extravagant vrea să fie o caricatură a romanelor eroice şi galante. În acest roman ambiguu, dragostea şi aventura nu se desfăşoară nici în Algeria, nici în Indii, ci pur şi simplu la Saint-Cloud. Totuşi, aventurile lui Lysis, Charité, Adrian, deşi cuprind episoade în care Romeo cade de pe scară şi primeşte o oală de apă în cap, nu constituie un mai puțin exaltant şi neverosimil *imbroglio* de peripeții mereu reînnoite, *în plină frenezie a invenției.* Sorel imaginează un „contrapunct" grotesc al eroilor la modă, dar în această caricatură subzistă esențialul genului: încântarea imaginației. Şi când, la sfârşitul romanului, Lysis renunță la travestiuri, la galanterii, la eroism, pentru a descoperi că nu e decât un biet nenorocit, rămâne năuc şi descumpănit. Satirizând iluzia, Sorel manifestă fără voie un regret pentru farmecul ei.

Nu-i tocmai acesta cazul lui *Don Quijote?* Satiră la adresa iluziei cavalereşti, *Don Quijote* n-ar fi existat fără romanele cavalereşti[3]... Bătându-şi joc de iluzia lui Quijote, Cervantes participă totuşi la iluzia secolului său...

Feeria barocă se transformă astfel în *feerie cinică,* luptă neîncetată între imaginație şi ironie. Bucuria romancierului naiv – autorul lui *Àmadis de Gaula* sau al lui *Pharamond* – consta în a înlănțui episoade mai mult sau mai puțin incongruente, mereu reînnoite, niciodată cu totul noi. Din clipa în care nu mai credem în acest *joc,* îi substituim o parodie ce constituie una din formele cele mai neliniştitoare ale artei romaneşti.

Păstorul extravagant de Sorel, *Candide* de Voltaire, *Pivnițele Vaticanului* de Gide, în loc să se întemeieze, ca *Marele Cyrus,* pe eroi şi pe o viziune a vieții plină de miraculos şi de iluzoriu, stau la polul opus al acestor postulate. Desigur, omul ar voi să fie eroic, dar, în realitate, e o paiață care se crede erou sau care e pusă să joace acest rol: „Cu desăvârşire uluit, Candide nu-şi dădea încă bine seama cum de era

---

XVIII-lea.

[1] Excelente şi vioaie rezumate în André Le Breton: *Le Roman au XVII^e siècle,* Hachette, 1890.

[2] Albert Thibaudet: *Réflexions sur le roman*. Gallimard, 1938, p. 114.

[3] Vezi Miguel de Unamuno: *Vida de don Quiiote y Sancho,* 1905.

un erou". Şi se ştie că, în cele din urmă, Candide s-a ales cu nişte lovituri la spate, în timp ce şase mii de bulgari şi zece mii de avari au fost omorâţi...

Aventurile din *Candide,* din *Zadig,* cele din *Călătoriile lui Scarmentado* sunt contrariul aventurii, negarea farmecului romanesc, neputinţa omului de a deveni interesant altfel decât în derâdere. Remarcabil e „spiritul" autorului, nu „eroii romanului". Personajul principal din *Candide* nu e nici Candide, nici Pangloss, nici Martin, e Voltaire. La fel, personajul principal din *Pivniţele Vaticanului* va fi André Gide...

Fiindcă acest antiroman (ce alt nume să-i dăm?) s-a născut o dată cu Sorel, din descompunerea barocului, tot aşa cum mai înainte, din nebunia romanelor „cavalereşti" se născuse Cervantes, maestrul genului, care a ştiut să-i confere dintr-o dată un suflu patetic echivoc. Când, nu mult după sfârşitul secolului al XIX-lea „romanul de observaţie psihologică şi realistă" va ajunge, la rândul său, aproape de descompunere, ironia antiromanescă se manifestă din nou în sotisa lui André Gide.

Tot aşa cum Sorel, iar apoi Lesage şi Voltaire nu recunoşteau superioritatea iluziei asupra vieţii, Gide nu recunoaşte – ceea ce este acelaşi lucru – superioritatea vieţii asupra iluziei şi arată că viaţa, atunci când nu este o poveste minunată, e o farsă... În *Pivniţele Vaticanului,* Julius de Baraglioul, Arnica Péterat, Amédée Fleurissoire, ca şi Lysis din Sorel, sunt nişte cobai groteşti care, luând trăsăturile lui Protos sau Lafcadio, sunt supuşi de Gide unei serii de experienţe de patafizică. Convingerile lor seamănă cu viciile lor, naivităţile şi aventurile lor sunt la fel de caraghioase ca acelea din *Păstorul extravagant*. După cum, la Sorel, Catherine, slujnica, se credea „păstoriţa" Charité şi nu era decât o marionetă în mâinile unui autor satiric, tot aşa Anthime Armand-Dubois se credea savant şi ateu, dar rămâne o paiaţă în mâinile lui Gide, care se amuză făcându-l să se convertească şi desconvertească. Totul e extravagant din principiu în *Pivniţele Vaticanului,* intriga mai ales, care, înainte de orice, vrea să nu fie luată în serios. Acest roman comic nu are nimic dintr-o sotisă, dar are totul din acea parodie a romanului inventată de Charles Sorel în Franţa, cu două secole şi jumătate mai devreme. Doar Flaubert s-a gândit la ea în secolul al XIX-lea, în *Bouvard şi Pécuchet*.

* * *

Dar, de la sfârşitul secolului al XVII-lea până la începutul secolului al XX-lea, romanul se îmbogăţeşte încărcându-se de „adevăr". El renunţă a fi *poveste,* năzuind să devină observaţie, confesiune, analiză. Nu va mai fi apreciat decât potrivit cu ceea ce pretinde: a zugrăvi omul sau o epocă istorică, a revela mecanismul societăţilor şi, în ce*le* d*in urmă,* a pune problemele scopurilor ultime[1].

Imaginaţia nu mai este suficientă, şi nici plăcerea invenţiei. La începutul secolului al XVIII-lea, Courtilz de Sandras, de altfel succesor al lui Bussy-Rabutin, înlocuieşte eroii mitici prin personaje reale. El publică *Memoriile* contelui de Rochefort, ale lui Colòert, ale ducelui de Rohan sau ale lui d'Artagnan. Alexandre Dumas, se ştie, le-a cercetat, socotindu-le autentice. Relatări apocrife, dar verosimile, din viaţa personajelor istorice, aceste lucrări ilustrează gustul pentru „realitate", fie ea chiar falsă. Din această clipă romancierul capătă obiceiul de a-şi prezenta cartea drept un manuscris pe care l-a descoperit şi care cuprinde o relatare originală. Marivaux şi Prévost au fost constrânşi să acţioneze aşa, deşi nimeni nu i-a crezut.

Interesul îl vor stârni nu numai oamenii, ci şi moravurile, „descrierea" exactă, peisajele, ţările îndepărtate. Relatările călătoriilor invadează romanul. Jacques Massé publică în 1710 ale sale *Călătorii şi aventuri,* preludiu la *Robinson Crusoe* şi la *Candide,* Prévost îi trimite pe Cleveland să viziteze triburile abaquizilor din America, ajungând să dea chiar mostre din vorbirea lor. Cât de mare va fi mai târziu admiraţia pentru evocările exotice ale lui Bernardin de Saint-Pierre, apoi ale lui Chateaubriand! Şi, după călătoria rituală în Orient a tuturor romanticilor, după aventurile sufletului barrèsian în faţa Orontului, la Veneţia, la Toledo, întregul turism de cursă lungă ai lui Loti şi Claude Farrère! Romanul se hrăneşte cu propriul său decor.

Până la sfârşitul secolului al XIX-lea el nu va face altceva decât să *cucerească noi posibilităţi care, încetul cu încetul, îl vor stânjeni:* locurile, cadrul, societatea, moravurile, intriga, caracterele, *drama,* rezonanţa socială, semnificaţia spirituală.

Astfel îmbogăţit, romanul a apucat iute pe două căi, zugrăvirea societăţii şi adevărul psihologic. Două cuceriri, dar şi două ipoteci: din clipa în care va fi obligat să fie „veridic" în crearea „caracterelor" şi a universului social, romancierul va risca să nu poată face nimic în afara acestor două reguli impuse de

---

[1] Pentru a urmări îmbogăţirea genului romanesc de-a lungul secolului al XVIII-lea, s-ar putea lua tot atât de bine direpț exemplu romanul englez. N-am vrut să îngreuiez evocarea acestei perioade, acum îndepărtate, şi, neavând intenţia să fac o operă enciclopedică, în cele mai multe din exemplele mele m-am mărginit la Franţa.

şcoală. Este adevărat că acest moment va veni abia către 1850...

***

Pentru un public burghez era o adevărată tentaţie să încerce a-l recunoaşte pe negustorul din colţ în vreun personaj de roman. Furetière îi va da această satisfacţie, al său *Roman burghez* evocând amabil şi ironic oamenii din propriul lui cartier. De alfel Sorel şi Scarron i-o luaseră înainte, aducând în scenă, în locul „eroilor de roman", oameni „schiţaţi pe viu": avocaţi de provincie, lachei, căruţaşi. În secolul al XVII-lea, romanul sărac în imaginaţie nu se deosebeşte de mica povestioară morală, în ceea ce priveşte plăcerea de a-l vorbi de rău pe celălalt şi de a-l vedea exact atât de grotesc precât este. Iată, deci, o nouă intenţie a romanului: să fie o „zugrăvire" şi o satiră distractivă, cu un pic de maliţie.

Ea a fost o mană cerească pentru scriitorii numiţi „picareşti". *Gil Blas* al lui Lesage, pe lângă alte vreo trei sute de episoade, face caricatura unui medic binecunoscut la Paris ori a unui episcop nu mai puţin cunoscut în Franţa. N-are importanţă faptul că această caricatură e exagerată, că romanul se petrece, teoretic, în Spania. Plăcerea de a cleveti e omenească, ea se manifestase mai înainte în epigramă sau în „anecdota picantă"; romanul nu face decât s-o preia.

La început, un povestitor superficial, glumeţ şi răutăcios, istorisea farse mai mult sau mai puţin „bune", unde fiinţele omeneşti sunt nişte marionete comice, tratate de altfel într-o manieră realistă. Sunt vechile povestiri populare, cu ţărani naivi şi ţărani vicleni, cu femei afurisite. Apoi arta mai rafinată a Margueritei de Navarre, în al ei *Heptameron* inspirat din Boccaccio, realismul dramatic al lui Bandello, abilitatea şi drăgălăşenia lui Bonaventure des Périers şi a lui Noël du Fail. Fără nici o îndoială, Rabelais domină tot acest secol al XVI-lea, dar *Pantagruel* – care este de pe acum, cu trei sau patru secole înainte, romanul atotcuprinzător – reprezintă, pentru veacul lui, o excepţie.

În secolul al XVII-lea totul se rezuma la povestire şi, în ciuda – uneori – a fineţei lor, personajele continuau să joace rolul eroului unei farse pitoreşti. Universul lui Scarron se reducea la nişte fantoşe – foarte reale de altfel – văzute de un comper ironic; o trupă de comedianţi zdrenţăroşi soseşte la Mans: „Un locotenent de poliţie (...), pe nume La Rapinière, îi opreşte şi îi întreabă cu o autoritate de magistrat cine sunt (...). Convorbirea se termină cu câţiva pumni şi câteva înjurături de Dumnezeu care întâmpinară căruţa: valetul tripoului îl bătuse pe căruţaş (...) fiindcă boii şi iapa se înfruptau prea în voie din grămada de fân din faţa porţii."

* * *

Totuşi, în acelaşi secol, marioneta comică amintită devine mai bogată în sentimente, încă de la Honoré d'Urfé, de pildă. Şi ce mult a însemnat această nouă dimensiune care creează romanul psihologic!

Cucerirea era însă prematură. Pentru a cuteza explorarea fără complexe a bogatei şi impudicei lumi a sentimentelor va fi nevoie de încă cel puţin două secole. De la Honoré d'Urfé până la Laclos, Stendhal şi Dostoievski, o întreagă societate pudică, stingherită de mondenitate ori de ipocrizie morală – societatea contrareformei – duce o plină de delicii, ipocrită şi plicticoasă luptă împotriva bogăţiei literare pe care a descoperit-o. Nici nu s-a constatat bine că *actele* omului, materie elementară a invenţiei romaneşti, sunt dublate de *sentimente,* senzaţii şi neînţelegeri reciproce, voite sau nu, între două conştiinţe umane, şi iată că societatea se şi înspăimântă de această nouă posibilitate şi, asemeni falselor fecioare, încearcă să se bucure de farmecele ei, dar nu pe de-a-ntregul, ci trişând. Tocmai acest fals complex face ca, inevitabil, pentru cititorul secolului al XX-lea, *Astreea* şi chiar *Principesa de Clèves* să fie destul de greoaie.

Era deci o nouă lume: senzaţiile, conştiinţa şi jocurile ei, „pasiunile". Ele au fost falsificate însă din pudoare. Mai întâi, „analizând" sentimentele şi transformându-le în cazuistică ori în retorică (cum au făcut autorii romanelor de curte). Iat-o pe Bélinde, ale cărei simţuri au fost tulburate de Célion, dar care socoteşte că e cuviincios şi abil (să reţinem fericita coincidenţă) să ascundă aceasta prietenei sale Amaranthe şi chiar lui Célion: „Bélinde fu emoţionată, dar nu se schimbă (...). Mila (termen atât de ipocrit pentru a exprima senzaţiile pe care le încearcă în faţa celui iubit!) era cât pe-aici s-o învingă. Deşi durerea lui Célion îi pricinui multă mâhnire, pentru ea însemna totuşi o mulţumire fără egal de a se şti iubită într-atât de cel pe care-l iubea mai presus de orice. Şi poate că asta ar fi putut înrâuri întrucâtva hotărârea sa, dacă n-ar fi voit să spulbere orice bănuială a Amaranthei cum că ea ar suferi, ba mai mult, că l-ar iubi pe acel păstor şi ar fi iubită de el." Îşi înăbuşi deci mila[1]... Câte optative şi câte eufemisme! Suferi

[1] Honoré d'Urfé: *L'Astrée*.

de o „boală" dacă încerci o aprindere a simțurilor, iar sentimentele (atât de puerilele, fie vorba între noi) ale Bélindei sunt îndeajuns de complexe pentru a nu fi atât de des puse la optativ. Toate aceste pudori se regăsesc la doamna de La Fayette, precum şi la Rousseau.

Faimoasa *Principesă de Clèves* (1678) a introdus, în principiu, „verosimilitatea caracterelor" în roman. E drept că doamna de La Fayette a dat în acest roman o foarte puternică *coerență* caracterului fiecăruia dintre eroii săi, domnul şi doamna de Clèves şi domnul de Nemours. Ea aplica aici „psihologia" inventată de Corneille şi de Racine, potrivit căreia *nici* o *reacție dată a unei ființp,* o*menesti nu este inexplicabilă*, vestind astfel viitorul roman „psihologic".

Iată întregul secol al XVII-lea: autenticului studiu asupra emoțiilor i se substituie jocurile de gramatică şi de limbaj. Pătrunderea sinceră în lumea simțurilor e respinsă, creându-se o falsă lume a sentimentelor raționalizate şi analizate, o lume a „pasiunilor" care sunt denunțate. Toată lumea ştie că Racine, aşa cum o spune în prefețele sale, a zugrăvit pasiuni pentru a arăta relele pe care le aduc... Ipocrizia galantă şi literară țesea o mantie peste acest secol.

Dar „adevărul" din frământările inimii sau ale spiritului n-a întârziat să se impună. A putut plăcea la Marivaux – fără a se vedea aici o descoperire – grația şi şiretenia acelui personaj care este Marianne. Această fiică a unor părinți necunoscuți, deşi îndrăgostită de frumosul Valville, îl ocoleşte din „virtute", precum şi datorită inegalității situației lor sociale; ocolindu-l, ea urmăreşte să câştige admirația mamei tânărului pentru frumosul ei caracter, şi într-adevăr mama înnebuneşte după această fată atât de cinstită. Marivaux e, fireşte, destul de abil pentru ca acest calcul să nu fie calcul, această virtute să nu fie virtute, această cochetărie să nu fie cochetărie. De fapt, el descoperă cu subtilitate *ambiguitatea* oamenilor, şi se joacă, se joacă magistral cu ea. Contemporanii lui nu-şi dau seama, dar asta n-are importanță; ei îşi dau seama de fapt, dar lucrul li se pare foarte firesc. *Viața Mariannei* e un roman nespus de tulburător, dar nici Marivaux, nici epoca sa nu-l înfățişează ca atare, fiindcă nu cred în roman.

Nu cred în el nici atunci când Crébillon-fiul transformă subtilitatea lui Marivaux în ştrengărie, rămânând, la urma urmei, mai naiv. *Divanul* sau *Dragostele lui Zéokinisul* sunt mai degrabă jocuri psihologice – decât autentic erotice – consacrate micilor complicații pline de delicii care pot însoți chiar şi dragostea vulgară.

***

Cultul emoției va schimba totul. „Prin roman, scria în 1761 Diderot, s-a înțeles până azi o țesătură de evenimente himerice şi frivole a căror lectură era primejdioasă pentru gust şi pentru moravuri. Aş vrea să se găsească un alt nume operelor lui Richardson care înalță spiritul, mişcă sufletul, respiră pretutindeni dragostea de bine, şi care se numesc tot romane." Ne e greu să pricepem astăzi ce anume înțelegea „virtuosul" secol al XVIII-lea prin „a înălța spiritul"; dar expresia „a mişca sufletul" ne lămureşte: e vorba, de fapt, tot despre emotivitate.

Copioasele romane ale autodidactului Richardson, *Clarissa Harlowe* sau *Pamela,* sunt țesute îndelung, grosolan, solid, din intrigi familiale şi rurale, zugrăvind moravurile şi încâlceala relațiilor omeneşti; e prima *saga* modernă, saga unei familii sau unei poveşti, echivalentul a ceea ce va reprezenta în secolul al XX-lea *Jalna* canadiană a lui Mazo De La Roche. Se simte că autorul e „moral", şi îi admirăm pentru că zugrăveşte dramele şi dezordinile. În *Clarissa Harlowe se* află faimosul seducător Lovelace. Iar *Pamela* are meritul de a fi, pentru prima oară, istoria unei cameriste.

Sub masca virtuții, se dezvoltă cultul emoției. Ajutat de agreabilul Bernardin de Saint-Pierre, cu inefabilul şi fermecătorul *Paul şi Virginia,* Rousseau nu-i adaugă nimic nou, în afara puterii de convingere a melodioasei sale retorici. *Noua Eloiză,* la fel de predicatoare ca romanele lui Richardson – ba chiar mai mult – împinge mai departe exaltarea sentimentului. E de ajuns ca Laclos, fără voia lui, în *Legăturile primejdioase,* să pună calculul în locul pasiunii naive. Nu este decât o contraprobă, un „negativ" în tonuri reci. Dar zarurile sunt aruncate, „romanul pasional" a intrat în uzul obişnuit sub numele de „roman psihologic".

Iată deci romanul împovărat de un nou lanț: trebuie să fie *emoționant*. Antoine Prévost, un călugăr benedictin secularizat cu îngăduință papală pentru a se consacra literelor, a introdus cu inocență în Franța, în nu mai puțin de o sută douăzeci de volume, povestea emoției şi a psihologiei emoției. Să ne gândim la acea scenă din *Cleveland* în care Cleveland, fiu natural al lui Cromwell (romanescul nu-şi pierde drepturile) e însărcinat, de un tată neliniştit şi urmărit de politie, să pună la adăpost o tânără, Cécile, pe care o iubeşte în taină şi care ar răspunde bucuroasă dragostei lui. O lungă călătorie, o misiune secretă..., dar, în fine, e vorba de doi tineri; ghicim urmarea, foarte castă de altfel, dar, bineânțeles, echivocă. E aici

o situație pe care ne-o înfățișează astăzi orice tehnicolor, moștenitor al abatelui Prévost. Dar – dacă exceptăm corabia lui Tristan –, este o invenție a secolului al XVIII-lea. Și ce să mai spunem despre *Manon*, despre inegalabila Manon care a făcut să plângă atâtea Margot, atâția Musset și atâtea bunici:

De ce Manon Lescaut, din prima-nfățișare,
Atât de omenească și-atât de vie pare
De crezi c-ai mai văzut-o, și-i numai un portret?

Emoția și pateticul, care vor fi din ce în ce mai căutate în roman, impun „adevărul" reacțiilor omenești: o artă a mimării și a delicateței, în care autorul „creează" un personaj în mișcare. Așa ia naștere arta de a închipui oameni mai „adevărați", mai asemănători lor înșiși deeât în realitate. Această artă, se știe, a devenit *regulă* a romanului, rămânând și în 1962[1] unul din cele mai imperative criterii.

Ar fi greu să definim această impresie de „viață", dacă nu am reduce-o la faptul că personajul trebuie să *emoționeze* și să *intrige* puțin... dar nu prea mult, totuși. Manon emoționează fiindcă are reacții neașteptate, este nepăsătoare, agresivă și lipsită de apărare; apoi, pentru că ajunge la conștiința de sine și la aceea a propriului ei destin.

Acest „adevăr" al romanului nu are deci nimic de-a face cu adevărul numit realism sau realitate... Confuzia a fost totuși întreținută, numindu-se „adevăr" ceea ce în realitate este *pateticul*... Plăcerea *emotivității* primește astfel cauțiunea unei false obiectivități.

* * *

În mai puțin de un secol și jumătate, se trece astfel de la romanul baroc (miraculos cu *Marele Cyrus,* burlesc cu *Francion)* la „romanul intim": de la emoția abilă din Marivaux la pateticul din *Manon Lescaut,* apoi la fermecătoarea și bogata istorie din *Noua Eloiză* și, în sfârșit, trecând prin câteva texte mai sofisticate ale lui Crébillon, Laclos și Sade, la cruda și dura „analiză psihologică" din *Adolphe* al lui Benjamin Constant. Romanul s-a desprins de fabulă, de povestea naivă și plină de nepotriviri, cu totul imaginară, pentru a trece la „analiză", adică la subtila transcriere a *intimității umane, a conștiinței, a interiorității*.

În această descoperire a indiscreției, impudoarea va juca un rol. Marivaux a pus cel dintâi sentimentele în formule elegante și ambigue, care ajung să aibă izul unui jupon mototolit: într-o scenă din *Viața Mariannei*, o mică lenjereasă este răsturnată de o caretă pe când iese de la biserică. Coapsa rănită e îngrijită în același timp de un bătrân medic și de tânărul Valville care e vinovat de accident: chirurgul, „pentru a cerceta cât mai bine vătămătura, se apleca mult, fiindcă era bătrân, iar Valville, conformându-se gestului, lua pe nesimțite aceeași atitudine, aplecându-se și el mult, fiindcă era tânăr..."

Citat ștrengăresc, desigur, dar care ne dezvăluie ce însemna „adevăr" psihologic în secolul al XVIII-lea: momentul în care e surprinsă, cu sau fără cochetărie, tulburarea senzuală sau emotivă. De altfel, toată sarea constă aici în faptul că pacienta însăși e cea care povestește întâmplarea...

Prin acest pasaj ușor picant, Marivaux reușește de altfel mai mult decât să seducă cititorul: el traduce în termeni sensibili – pudoare sau indiscreție[2] – ceea ce altădată nu era decât o poveste, o farsă... el aparține momentului când romanul, sătul de *romanescul exterior,* de lungile aventuri eroice și lipsite de haz, descoperă puterile co*nștiinței* și ale reacțiilor ei.

Din acea clipă, romanul încetează a mai fi același "gen". Pe lângă povestirea, pe lângă aventura pe care o cuprinde, el devine o privire indiscretă, o analiză intimă. E gata să pătrundă, cu o violență abia reținută, în acest univers tulbure care e îndesinele individului, secretul conștiinței, amănuntul senzațiilor, micimea și măreția intimă a ființei omenești. „Romanul răspunde acelei curiozități a omului pentru om care poate merge, ca omul însuși, de la formele cele mai vulgare până la formele cele mai înalte."[3] Domeniu ce nu fusese încă violat de nici o altă artă, căci poezia nu îngăduia vizitarea sau exploatarea lui decât sub semnul unui lirism de bonton.

Încă reținut, strâns în corsajul limbajului ales și al unei psihologii mondene, „romanul intim", preromantic și romantic, de la Rousseau la Senancour și la Constant – fără să mai punem la socoteală cruda sfidare a lui Laclos –, traduce cu elevație, noblețe și insistență, măruntele detalii ale conștiințelor, ale micilor lor ezitări, calcule, slăbiciuni, tot ce în zilele noastre e evocat într-o manieră mai brutală, mai

[1] Anul în care a apărut prima ediție a lucrării de față (n. tr.).
[2] *Voyeurisme* în original.
[3] Paul Gadenne în *Problèmes du roman (Confluences),* Le Carefour, 1945, p. 219.

deşănțată, mai vizibilă.

* * *

Sub aparența unui studiu psihologic stăpânit şi precis, sec şi arzător, *Adolphe,* romanul lui Benjamin Constant, oferă acest amănunt al micimii omeneşti, această putrefacție a vieții psihologice, această jilavă şi absurdă intimitate. E de ajuns, de pildă, să fie *evocați* doi amanți şi dezgustătoarele lor certuri: „Când Elléonore mă găsea posomorât sau trist, se simțea mai întâi îndurerată, apoi jignită şi, prin imputările ei, îmi smulgea mărturisirea oboselii, pe oare aş fi vrut s-o tăinuiesc. La rândul meu, când Elléonore părea mulțumită, mă înfuriam văzând-o că se bucură de-o situație pe care o plăteam cu prețul fericirii mele şi îi tulburam această scurtă bucurie cu *insinuări* care îi lămureau adevărata mea stare sufletească. Ne atacam, deci, când unul când altul, aruncându-ne fraze piezişe, pentru ca după aceea să ne refugiem în protestări de ordin general, în vagi justificări şi apoi să ne afundăm în tăcere."[1] Iată ceva spus în maniera epocii, ceva care poate părea distins şi plictisitor. Cât de precisă e totuşi cruzimea acestor două personaje care se muşcă şi se otrăvesc!

Într-un roman contemporan, tratat în maniera dialogului, ar fi cam aşa:

„Elléonore intră în salon fredonând şi nu puteam suporta să fredoneze.

– Eşti veselă în dimineața asta?

– Nu, nu sunt veselă. Cânt.

Am găsit de cuviință să-mi sting țigara pe care am strivit-o dinadins în scrumiera mare, de alabastru: Elléonorei nu-i plăcea să o folosesc atunci când nu aveam musafiri.

Cum se bucura de veselia ce părea s-o stăpânească, eu izbucnii:

– Povestea asta cu Mougin nu mai merge de loc. O să am plictiseli câteva zile.

– Ne-am obişnuit cu asta.

O făcea dinadins, fără-ndoială. Dar a adăugat cu atâta inocență:

– Eşti sigur că dacă telefonez la ora asta am s-o găsesc pe mica Denise, vânzătoarea de la florăria din colț?

Eram iritat.

– Telefonează, dacă vrei.

– Ah, bine. Credeam că putem discuta fără să ne certăm.

– Nu mă cert.

După o tăcere, am adăugat pe un ton puțin cam prea solemn:

– Te asigur, Elléonore.

Cum nu spunea nimic, am reluat:

– Cred că am să te las să te duci singură la soții Marlot astă-seară.

Riposta ei fu vie, dar, trebuie să mărturisesc, lipsită de răutate:

– Credeam că-ți plac cocteilurile. Te plângi totdeauna de seri goale.

Am devenit grav. Trebuia. Nu mă puteam stăpâni.

– Elléonore, găsesc că sunt goale serile în care mă inviți să răsfoiesc un roman, după ce am lucrat opt ore. Da, am lucrat. Clienții, întâlnirile...

Elléonore răspunse liniştită:

– Cum vrei."

Fiecare epocă are într-un mod foarte evident stilul ei. Această traducere mai mult decât aproximativă şi voit vulgară din Benjamin Constant poate scoate la iveală ceea ce, într-un stil diferit de al nostru, „romanul psihologic" a descoperit la vremea sa şi ceea ce nu se deosebeşte decât prin *manieră* de această investigare mereu mai profundă a *intimității* omeneşti. „Noi avem impudoarea psihologiei, aşa cum cei vechi aveau impudoarea gimnasticii"[2] – spunea Abel Hermant lui Frédéric Lefèvre. Romancierul satisface un sadism latent, închizând un întreg destin într-o carte; eroul e obiectul său, povestitorul îl stăpâneşte în întregime, îl studiază, îl întemnițează, îl supune la tot felul de experiențe: temnicer şi călău, în timp ce romanul devine un pat al lui Procust sau o cameră de tortură... E evident, de pildă, că autorul *Crinului din vale* o torturează pe doamna de Mortsauf, aşa cum Bourget îşi torturează ducesele sau micile actrițe. Doar Flaubert, inversând procesul, se torturează pe sine însuşi...

„Romanul intim" al lui Senancour, Musset, George Sand, chiar dacă păstrează un stil destul de distins şi sentimente puțin cam retorice, țintește a reda nu o frumoasă aventură imaginară şi „romanescă",

---

[1] Benjamin Constant: *Adolphe,* trad. de Tudor Teodoreseu-Branişte, Editura pentru Literatură Universală, 1964, pp. 101–102.

[2] Frédéric Lefèvre: *Une heure avec... I^re^ sécle,* Gallimard, 1924, p. 180.

ci *secretele* ființei umane. Nu avem încă de-a face decât cu secretele „inimii". Dar dacă la Musset, *Confesiunea unui copil al secolului* este, ca şi *Ea şi el* la George Sand, pătată de complezență şi de lirism sentimental, *Crinul din vale* de Balzac e o analiză plină de cruzime prin moartea cumplită a doamnei de Mortsauf, iar admirabilul *Dominique* al lui Eugène Fromentin dezvăluie fără efecte facile sentimentele şi suferințele...

***

Născut din legende, din aventuri epice şi câteodată fantastice, romanul occidental a descoperit încetul cu încetul un „fantastic" extrem de complex şi fascinant: nici fapte, nici acte, nici „istorii", ci neliniştitoarea şi ciudata forfotă a lăuntrului omenesc. În decursul întregului secoi ai XIX-lea, exceptând pe un Nerval sau un Lautréamont, el va rămâne supus *convențiilor:* intrigă psihologică, coerență a „personajelor", patetică poveste de dragoste. Dar, o dată cu Proust, Joyce, Musil, Virginia Woolf, expresionismul german şi suprarealiştii, apoi şcoala numită a „noului roman", acest *psihic* literar încă romanesc şi sentimental va exploda... Evoluția declanşată de Prévost sau Marivaux, interesați nu de ceea ce se petrece c*u* eroul romanului, ci în eroul romanului, se transformă – bineînțeles după Laclos, după Sade, după Stendhal şi Dostoievski – în explorare feroce a lumilor proliferante ale senzației, ale subconştientului, ale conştiinței surprinse în dezordinea ei ilogică.

Această dezordine ilogică, această *materie elementară* a faptului omenesc, această conştiință violată şi dezgolită, ridiculă, iterativă şi obsedată, poate fi regăsită, de pildă, în faza contemporană a romanului intimist. *Planetarium* de Nathalie Sarraute, de pildă, înfățişează o intimitate atât de bizară cum e obsesia acelei femei care, ore şi ore întregi, pagini şi pagini întregi de „roman[1]", suferă ca o maniacă pasionată de apartamentul ei, când zăreşte pe o frumoasă uşă de stejar găurile pe care nişte muncitori neîndemânatici le-au făcut din greşeală. Ca şi la Proust, este vorba de un „amănunt", şi anume acel amănunt care face conştiința să se poticnească, o ațiță, o înnebuneşte, pilda însăşi a ceea ce *alcătuieşte* viața, viața adevărată, cea care nu are nimic comun cu eleganța povestirilor romaneşti, dar este total legată de furie, de speranță, de nebunie. Mai degrabă decât ce povestesc cărțile, priviți ce se petrece în *realitate,* sub o formă dezlânată, în mintea unei ființe omeneşti după ce nişte tâmplari stupizi au stricat o uşă frumoasă de stejar: „Haideți, frecați împreună cu noi, găurile dispar... acolo totuşi, dacă te aşezi ceva mai la stânga, iată-le că se ivesc din nou... Frumosul stejar cu lustru şi cu ape era scrijelit de mici cercuri afurisite, zadarnic voiai să le ascunzi, să le umpli cu ceară, să le freci, imposibil să le faci să lucească... Trebuie să încerci să le vopseşti, sunt prea negre, să răzuim ceara, să reîncepem, să tăiem rondele de lemn pentru a reastupa găurile... dar cercurile cele mici din jur se văd cu ochiul liber, degeaba le freci...

Nimic de făcut, trebuie să renunțăm, trebuie să ne resemnăm, să uităm de toate astea, dar nu putem... Suntem închişi cu toții aici, împreună cu ea, nu-i aşa? Suntem împinşi de-a lungul unui coridor îngust şi întunecat, fără ieşire, rătăcim la nesfârşit, închişi împreună cu ea în acest sumbru labirint învârtindu-ne roată...

Fiți fără teamă... Este un joc, o ştiți prea bine... Nici unul din noi nu riscă nimic. Inima se strânge cu delicii, îți vine să țipi, ca-n tobogan, când izbucneşti în râs dacă vagonetul coboară... Într-o clipă, dacă vă încearcă dorința, veți fi din nou la voi acasă, pe când ea va rămâne acolo pentru totdeauna, în această gaură pe care şi-a săpat-o, prea firavă pentru a evada, unde va rătăci, se va roti la nesfârşit."[1]

Aci suntem invitați a ne lăsa in voia unei amețeli: a conştiinței în stare elementară, densă, hibridă, nebună. Să transpunem acest episod în stilul lui *Adolphe* de B. Constant: „M-a primit nespus de agitată şi necăjită din pricina unei reparații nereuşite a *comodei* ei, pe care o făcuse tâmplarul contelui X. Detaliile vieții domestice aveau asupra Elléonorei un efect stingheritor, fapt care adăuga farmecului ei, nu lipsit de trufie, o asprime neaşteptată ce ar fi putut fi luată drept indiferență excesivă, dacă nu ai fi fost prevenit. Aerul ei rece şi preocupat m-ar fi mirat, dacă nu mi-ar fi mărturisit ea însăşi cauzele. A trebuit să se învingă pe sine pentru a răspunde amabilităților fireşti ale unui prieten şi, în timpul convorbirii noastre, o simțeam încă tulburată de gânduri vulgare pe care se străduia să le alunge. Îmi plăcea că Elléonore, înconjurată cum era de un cerc de oameni de vază, putea pune câteodată pasiune în ceea ce face parte din viața casnică; această slăbiciune mi-o făcea şi mai scumpă. Totuşi, ardoarea discursurilor mele o impresiona. După ce îi reamintii de lungile săptămâni ale exilului meu, ea exclamă..."

Din nou multe optative, şi gata „scamatoria"! Ceea ce la Nathalie Sarraute e *subiect* de roman, nu poate fi decât incident domestic, pitoresc, în construcția intrigii psihologice la Benjamin Constant. Nobila succesiune a „sentimentelor" acceptă furia împotriva tâmplarilor doar ca pe o neînsemnată

---

[1] Nathalie Sarraute: *Le Planétarium*. Gallimard, 1959, pp. 35–37.

„circumstanță", preludiu al adevăratei conversații. În epoca noastră, dimpotrivă, intriga amoroasă şi continuitatea în evoluția pasiunilor sunt sacrificate (mulțumită lecției lui Proust) „incidentelor".

Secolul al XX-lea a renunțat astfel, în unele cazuri, la artificiile şi convențiile povestirii, pentru a pune în valoare numai şi numai *incongruența,* incoerența şi intimitatea conştiinței redusă la ea însăşi, la fantasmele, la ezitările, la secretul ei... Mai degrabă decât „roman" ori povestire, cartea este un poem despre misterele conştiinței.

Dar această conversiune fusese anunțată încă de romanul emotiv al secolului al XVIII-lea; în pasiunea aceea ciudată care l-a îndemnat să neglijeze aventura în folosul curiozității intime, evenimentele – în favoarea sentimentelor, romanescul exterior – în favoarea romanescului lăuntric. Aveam de-a face aici cu o mare aventură, care începea cu o pasiune tulbure şi indiscretă, oarecum sadică, pentru *detaliul* emoțiilor... Căci, în fine, care altă civilizație decât a noastră s-ar fi gândit să exploreze, cu artă şi delicii, mâlul nesfârşit de bogat al straturilor, afundurilor şi străfundurilor conştiinței vii?

***

Totuşi, la începutul secolului al XIX-lea romanul nu mergea atât de departe. Deşi interesat de emoții, doritor a le surprinde nuanțele, puterile lor tulburi, le exprima într-un mod liric, oarecum convențional. El păstra, de altfel, cumințenia povestirii şi logica genului. Romanele pasionale cuminți ale doamnei Cottin ori ale doamnei de Staël, sentimentalitatea cuviincioasă a doamnei de Souza şi a doamnei de Genlis, nu pătrundeau prea adânc în emotivitatea umană, în tainele şi zodiile ei rele. Cu toate acestea, tradiționaliştii aveau dreptate, în general, să denunțe lectura romanelor drept periculoasă pentru tinerele fete. Ei îşi dădeau prea bine seama că romanul, acest „gen" nou de fapt în istoria literaturilor, vădea o îngrijorătoare înclinație pentru explorarea adâncurilor, profunzimilor emoției, ale visului, ale întregului necunoscut care sălăşluieşte în *psihicul* uman. Şi, aşa cum înotătorul sub apă nu poate lua decât o mică rezervă de oxigen, romancierul curios, îndrăzneț, sadic, gata să tulbure calma suprafață a conformismului omenesc, nu poate duce cu el în abisuri decât o cantitate mică de morală... Abia în secolul următor romancierul va pătrunde în lumea submarină, subumană, cu monştrii şi minunile ei.

De altfel, romanul va aştepta – cu excepția lui Stendhal şi Dostoievski – o bună sută de ani înainte de-a urma calea indicată de romanul emotiv, înainte de-a se lăsa pradă viciului curiozității pentru viața psihică şi emoțională. Va fi supus, ce-i drept, de-a lungul aproape întregului secol al XIX-lea, unei alte ispite: a seriozității; ea îl transformă în document şi în studiu sociologic, care îi învață descrierea pitorească, analiza socială, documentarea, reportajul. Ivit într-o societate ultracivilizată, cu spirit ascuțit şi frivol, impulsul ce îndemna la explorarea profunzimilor umane pornind de la emoție şi-a trăit îndelung veleatul; noua societate burgheză se pregătea, între timp, să ceară romanului s-o informeze, s-o documenteze: aşa a luat naştere realismul.

II Beția realismului

Influența „foiletonului". – Balzac demiurgul: trustul romanului; misterele societății; Victor Hugo, Charles Dickens, N. V. Gogol. – Tehnici realiste și procedee ale povestirii. – Realismul ca *voință de putere, valori simbolice ale realismului. – Decadență: realismul documentar.*

Gustave Flaubert și bizantinismul descrierii. – De la realism la alexandrinism, de la Maupassant la A. Daudet și A. France. – Flaubert și cinemascopul: – Salammbô, *superproducție romanescâ. – Falsul realism adoptat de școală. – Realismul a fost* o *prețiozitate.*

De la abatele Prévost până la Chateaubriand, romanul a tot prins gust pentru emotivitate și pasiune, iar apoi, trecând pe la „picarești", pentru satira socială. Rousseau și Bernardin de Saint-Pierre au trezit gustul pentru botanică, peisaje, sentimentalism. Exotismul, adevărat sau fals – întotdeauna fals, desigur – a fost utilizat încă din secolul al XVII-lea. Memoriile, autentice sau apocrife, impun nevoia unei povestiri credibile, dată adică drept reală. O dată cu Laclos. Constant, Stendhal, psihologia devine un joc precis, strâns și subtil. Eroi ca *Werther* și *Jacopo Ortis* îi adaugă nota „eroului fatal".

Între timp, romanul se îmbogățește. El descoperă și-și adjudecă pasiunea născândă pentru sociologie, arta descrierii pitorești, vederile politice, culoarea locală și evocarea trecutului. Moralitatea rămâne, în ansamblu, recomandabilă; ea nu atârnă prea greu, mărginindu-se la a da farmec istoriilor doamnei de Genlis. La fel istoria care, provizoriu, constituie la Walter Scott sau Alexandre Dumas o evaziune. Reunind *toate* aceste elemente – ceea ce e un tur de forță – italianul Manzoni realiza în *Logodnicii* (1827), sinteza perfectă a romanului. Această carte rezumă starea de lucruri a epocii și continuă să fie citită cu plăcere.

Dar romanul suferă, în secolul al XIX-lea, acea mare transformare care-i va asigura creșterea, puterea, succesul: devine un *document* romanțat. Transformarea se datorează exclusiv condițiilor de publicare. Nu vom putea înțelege marele roman realist al secolului trecut dacă nu vom constata în primul rând faptul că e destinat *să apară într-o revistă sau într-un cotidian*. Cele mai mari romane ale secolului al XIX-lea sunt, în primul rând, *foiletoane*. Dickens nu devine romancier decât prin intermediul și sugestia Presei; Dostoievski însuși nu era decât un foiletonist, hărțuit de directorii ziarelor și avându-l drept model pe... Eugène Sue. Așa s-a impus celor pe care-i vom numi „realiști", studiul societății, al ascunzișurilor, al culiselor, al aspectelor pitorești.

Romancierul devine atunci ființa atotștiutoare care, pornind de la o aventură oarecare, de la un fapt divers, reconstituie totul, înțelege totul; el își ia note în carnet și știe să însuflețească lucrurile, să descrie încăperea în care intră cineva, îmbrăcămintea și înfățișarea unui personaj interesant; s-a informat chiar și asupra antecedentelor acestui personaj. Adică tot ceea ce ignora romanul „romanesc" al secolului precedent. Căci, asemeni unui bun ziarist, cel care vorbește nu e un simplu povestitor, ci un bun orator, care analizează tot, care dialoghează uneori – plin de convingere – cu cititorul, pe care, așa cum face atât de des Balzac, vrea să-l pună la curent cu toate.

Romanul-foileton (în sensul secolului al XIX-lea) e cel care dirijează romanul. După *Misterele Parisului* (1842–1843), Eugène Sue e obligat să dea *Misterele poporului* (1844–1856). Iar 30 de ani mai târziu, pentru a întrece un alt foiletonist, Paul Féval, este trimis cu sila în Anglia pentru a scrie acolo, cât mai iute cu putință, *Misterele Londrei*.

Operele lui Balzac, a lui Dickens, a lui Zola – chiar Flaubert publica în reviste – au fost scrise în această atmosferă. Nu fără demnitate, totuși. Deși influențați de aceste condiții, marii romancieri realiști știau prea bine ce anume îi despărțea de foiletoniștii vulgari. Desigur, gazetăria este aceea de la care Balzac împrumută un stil, o formă, o poză și, mai ales, un model de viziune și de analiză. Dar exigențele și chiar impertinențele gazetăriei romanțate sunt transformate de el, conștient, într-un mod literar de înțelegere a lumii.

***

Tot așa cum poezia va fi stăpânită ceva mai târziu de ispita amețitoare a *Absolutului*, romanul cunoaște tentația *Totalității:* registru și epopee a „vieții", a vieții totale, multiforme, incomensurabile. Romancierul Balzac nu se consideră un simplu scriitor, un om de litere; el se crede un Napoleon sau un Einstein: „Patru oameni au trăit o viață imensă: Napoleon, Cuvier, O'Connell, iar al patrulea vreau să fiu

eu. Primul a trăit viaţa Europei, armatele l-au inoculat! Al doilea s-a căsătorit cu globul! Al treilea s-a încarnat într-un popor. Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap!"[1]

Originea acestui roman total, care e marele vis al secolului – paralel cu visul unei ştiinţe totale (Taine), cu visul unui progres ineluctabil (Michelet, Renan), al unităţii spirituale (Hegel) –, se vădeşte a fi, din punct de vedere istoric, Walter Scott. Acest scriitor sârguincios şi puţin cam rece a avut ideea de a reuni *toate* ambiţiile răzleţe ale romanului, fiind atât inspiratorul lui Manzoni cât şi al lui Balzac.

Balzac însuşi o mărturiseşte: „Walter Scott a ridicat deci la valoarea de filozofie a istoriei romanul, literatură care, din veac în veac, a încrustat nemuritoare diamante în coroana poetică a ţărilor ce cultivă literele." Limbajul e semnificativ: aparţine „proaspătului îmbogăţit". Romanul de la începutul secolului al XIX-lea îl înfăţişează, sub restauraţie, pe negustorul de bunuri, care, cu prilejul tulburărilor sociale sau al modelor literare, culege fructul copt pentru el de mai multe generaţii burgheze ce pândeau „bunurile naţionale".

Ideea romanului „total", care foloseşte toate resursele cunoscute ale romanului, purcede de la Walter Scott: „El reunea drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea; făcea să apară miraculosul şi adevărul, atingea poezia prin familiaritatea celor mai umile feluri de a vorbi"[2]. Dar Balzac interpretează romanul făcând din el o bancă sau un *trust* care controlează întreaga piaţă. Metafizica sa constă în ideea „romanului total", adică a *trustului:* „Scriitorul ar putea deveni pictorul mai mult sau mai puţin fericit, răbdător şi curajos, al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieţii intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiunilor, înregistratorul binelui şi răului"[3]. Şi toate acestea – deodată: trei sau zece romancieri într-unui singur. E într-adevăr admirabilă arta cu care Balzac uneşte satira psihologică şi satira socială, descriind animalul cu cochilia sa, explicând omul prin mediul şi originile sale, oferindu-i totuşi şansa de a-şi domina mediul şi de a-şi inventa un destin.

Această iluzie a puterii, această impresie că ai în mână toate mecanismele sociale şi psihologice, cu angrenajele lor istorice, corespundeau „cererii" unui public burghez care voia să „ştie tot" despre Şuani, Legiunea de onoare, circulaţia monetară sau o seară la Operă. Câtă bucurie să explici, *grossomodo,* unui burghez sau unui om cumsecade, cum un mic nobil venit de la ţară face carieră la Paris, printre miniştri, bancheri şi femei... Acest fel de „reportaj" este ceea ce-l interesează pe Balzac; verbul lui e al unui jurnalist, care informează şi dezvăluie, ca şi al lui Hugo-romancierul, şi chiar ai lui Nerval: „Într-un viitor apropiat, căile ferate vor duce la dispariţia unor industrii, vor transforma altele"[4]... Când e vorba de a filozofa asupra transportului în comun, ezoterismul lui Balzac e cel al unui „redactor". Presa şi reportajul sunt prezentate atunci drept o revelaţie pozitivă şi ezoterică totodată: „Nepoţii noştri nu vor fi oare încântaţi să poată lua cunoştinţă de materialul social al unei epoci pe care o vor numi «vremea de altădată»?"[5]

De fapt, o întreagă epocă a crezut că existau *mistere sociale*. Balzac, Dickens, Eugène Sue, Hugo în *Mizerabilii,* revelează secretele societăţilor, făurind o mistică sau un ezoterism. În aceeaşi epocă se afirmă Marx şi predecesorii săi. „Pentru Balzac, romanul se edifică în timp, precum labirintul istoriei vii a oamenilor: din moravurile lor, dar, mai cu seamă, din ideile lor."[6] Contemplare a unui mecanism care ar guverna societăţile şi viaţa indivizilor. Viziune doctrinală care, în roman şi în arta literară, oferă cititorului plăcerea de a se identifica voinţei ce pune în mişcare Istoria. Ce îndrăzneală să numeşti aceasta „realism", când de fapt ne aflăm în faţa unui vis...

Ne e teamă astăzi că, dacă există un mecanism al societăţilor, el depăşeşte în rapiditate inteligenţa umană, spulberând-o înainte ca ea să fi izbutit a-l cunoaşte şi defini. Desigur, Balzac nu gândea astfel, şi nici Dickens, nici Hugo. Dar ei au conferit romanului funcţia regală de a domni, în numele spiritului, asupra realităţii sociologice. În roman, gazetarul devenea „gânditor"; faptul cotidian căpăta valoare de exemplu. Şi, la urma urmelor, „realismul" nu era altceva decât faptul divers îngroşat de o „conştiinţă morală". Romanul avea cu ce se hrăni vreme de cincizeci de ani.

***

Balzac, Hugo sau Dickens ne oferă bucuria *demiurgului*. Acestui cuvânt i s-a extras aproape orice semnificaţie aplicându-l, din principiu, tuturor romancierilor. Zola nu e însă „demiurg"; el face un

---

[1] Balzac: *Lettres à l'étrangère, 6 février,* 1844. 36
[2] Balzac: *Avant-propos de la Comédie humaine,* 1842.
[3] *Idem*.
[4] Balzac: *Un debut în viaţă,* trad. de Rose Hefter, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 189.
[5] *Ibidem*.
[6] José Bergamín în *Problèmes du roman (Confluences),* Le Carrefour, 1945, p. 197.

„studiu" – studiul mecanicilor de locomotivă, sau al magazinelor de mărunțișuri, şi nu ştie mai mult decât ştie autorul unui „studiu". Balzac ştie tot, ca un şef de poliție care ar avea acces şi la fişierele Providenței... Şi, într-adevăr, Hugo în *Mizerabilii* se identifică Providenței. Cunoaşte dinainte destinul personajelor sale. Ştie că insul cu pas de pe acum greoi, abia ieşit din ocnă, care pătrunde în oraşul Digne, va deveni un fel de sfânt. Îşi compune romanul aşa cum l-ar fi compus Providența – o Providență claudeliană *avant la lettre*. De ce anume va avea nevoie Jean Valjean pentru a ajunge la forța morală şi la abnegația de care va da dovadă la sfârşitul vieții sale? De un episcop, de o prostituată şi de fiica ei, de o temniță, de o mânăstire, de un hangiu, de lumea interlopă a Parisului, de canalele Parisului, de fiul unui colonel al Imperiului, de o răscoală republicană. Jean Valjean nu întâlneşte în mod firesc aceste ființe şi aceste evenimente. Ele sunt pregătite anume pentru el, şi le va întâlni în ordinea în care trebuie să le întâlnească. O constată, de altfel, el însuşi la sfârşitul vieții sale: „Dumnezeu împarte. E sus, ne vede pe toți, şi ştie el ce face acolo, printre stele..."

Şi la Dickens totul e dinainte pregătit: de-o parte, conştiința chinuită a eroului, *Oliver Twist* sau *David Copperfield,* de cealaltă, o serie de ființe sau de medii mai mult sau mai puțin slinoase şi pitoreşti, dar ostile, împietrite în nedreptate, închistate în vanitatea sau interesul lor, impermeabile față de înțelegere, de conştiință chiar. Ciocli bătrâni, bătrâni țârcovnici, cămătari, negustori întotdeauna dubioşi, exploatatori ai tinereții neajutorate. Dickens se complace în contrastul patetic dintre sensibilitatea chinuită – deşi vitează şi curajoasă – a eroului şi o lume savuroasă de prăvăliaşi rapaci. Contrastul provoacă mila cititorului, chiar înduioşarea lui. Dar – ca şi universul lui Anouilh, de care se apropie prin multe trăsături – universul lui Dickens e o lume simbolică, făcută pentru a provoca *un* sentiment precis. Ea se bizuie pe compasiune, nu pe studierea societății londoneze. Acolo se joacă o dramă, totdeauna aceeaşi, ca şi la Anouilh, care e drama dickensiană. *În Poveste de Crăciun,* desfăşurarea dramei e inversată:]n locul unei sensibilități care-i înfruntă pe bătrânii rapaci, un bătrân rapace îşi regăseşte sensibilitatea; fiind vizitat de duhul Crăciunului trecut şi de duhul Crăciunului viitor, domnul Scrooge redevine un mic David Copperfield. Astfel, realismul se ridică deasupra realismului datorită unui mit al autorului: Hugo – Providența, Balzac – jumătate Vidocq, jumătate Belzebut, sau tot aranjamentul sentimental care însoțeşte pitorescul plebeian şi înduioşat al lui Dickens.

Printre aceşti observatori şi dramaturgi sociali, Gogol, şi astăzi puțin cunoscut în Franța, dă dovadă de mai multă libertate. Raportându-*l* la Balzac, Dickens, Hugo, arta sa consistă mai ales în a fi mai puțin pretențioasă. *Serile în cătunul de lângă Dikanka* (1832) sau *Mantau*a (1839) sunt pur şi simplu viață amestecată cu satiră, umor şi tandrețe, într-un stil dickensian infinit mai puțin apăsat. Dar *Suflete moarte* – neterminat în 1842 – are dimensiunea romanescă a marilor cicluri din epoca balzaciană şi vesteşte totodată imensa milă umană din marile cicluri naturaliste ale epocii următoare. Şi totuşi, această măreție nu exclude simplitatea, şi mai cu seamă ironia, într-o scăpărătoare forță de evocare a sufletelor care îi vesteşte pe Dostoievski şi Cehov – să-l lăsăm deoparte pe blajinul Turgheniev, infinit mai palid...

Începutul secolului al XIX-lea e perioada când umorul şi tandrețea s-au refugiat în Rusia. Influența secolului al XVIII-lea rămăsese mai vie acolo, decît în Occidentul napoleonizat. Căci, în sfârşit, în timp ce Gogol rămâne într-o lume inteligentă şi naivă, spirituală încă, pre-tolstoiană, alcătuită din nobili şi iobagi, Dickens, Hugo, Balzac încearcă să transforme în epopee această nouă lume a atât de timpuriei burghezii create de epoca industrială şi napoleoniană.

***

Acest roman-sumă occidental, de tip balzacian, având ambiția de a evoca o totalitate în care se amestecă psihologia, istoria, pitorescul şi metafizica socială, a făcut să devină nesatisfăcătoare povestirea simplificată şi, într-un fel, abstractă, ce domina încă în secolul ai XVIII-lea, în care se urmărea doar relatarea unei povestiri copleşite adesea de sentimente.

Portretul încetează de a mai fi psihologic, sau schițat din câteva atitudini, din câteva impulsuri, cum e acela al lui Manon. Devine o antropometrie, un inventar, o biografie. Pentru a-l zugrăvi, în *Țăranii,* pe François Tonsard, proprietarul cabaretului *Grand-I-Vert*, Balzac se reîntoarce la epoca în care a fost construită casa şi la materialul folosit. O mare atenție se acordă vaselor de bucătărie şi mobilierului: „Pe consola şemineului, strălucea o adevărată puşcă de braconier pe care n-ați da nici cinci franci..." Pe când era flăcăiandru, Tonsard lucra cu ziua pentru grădinarul castelului şi făcând pe devotatul, sărac şi modest, căpătă un pogon de la domnişoara Laguerre. Se însoară după ce izbuteşte să-şi construiască o casă, nevasta lui e bucătăreasă şi reuşeşte „ostropelul, sosul vânătoresc, plachia, omleta"; aşa a ajuns hangiu.

Ne putem imagina oare aceste detalii şi aceste precizări altundeva decât în romanul balzacian, într-

un raport de poliție sau într-o conversație a cumetrelor din sat? Aceste asemănări arată ceea ce are, în cele din urmă, insolit „realismul": gen literar cu care suntem obişnuiți, dar care ne-ar deruta dacă l-am vedea născându-se sub ochii noştri...

Procedeele povestirii se fixează şi încremenesc: „În primele zile ale lunii octombrie 1815, cam cu un ceas înainte de apusul soarelui, un drumeț intră în oraşul Digne"[1]. În 1947 Albert Camus îl va evoca ironic în *Ciuma* pe romancierul amator care, de ani şi ani, lucrează la această primă frază: „Într-o frumoasă dimineață din luna mai, o elegantă amazoană parcurgea, pe o superbă iapă alezană, aleile înflorite ale pădurii Boulogne"[2]. Dacă există aici convenție, există, în acelaşi timp, şi înnoire. Dickens se află printre cei dintâi care aduc nu amănuntul psihologic ori descriptiv, ci amănuntul „de atmosferă" pe care cinematograful îl va redescoperi o sută de ani mai târziu:

„– Şi-mi trebuie cel puțin un ceas ca să ajung acolo! murmură Nancy, strecurându-se grăbită pe lângă el şi alunecând repede în josul străzii.

O parte din prăvălii începeau să se închidă pe ulițele dosnice şi pe străduțe pe unde trebuia să treacă ca să ajungă din Spitalfields în West End. Orologiul bătu zece sporindu-i nerăbdarea. Zorea pe trotuarul îngust făcându-şi loc cu coatele în dreapta şi-n stânga..."[3]

Există aici de toate: gesturi, noapte, ambianță, decor, un decor mobil, unde, într-un travelling, e urmărită mişcarea personajului. Să ne gândim că un secol mai devreme am fi spus pur şi simplu: „Nancy a hotărât să se ducă la familia Maylies chiar în seara aceea." Povestirea nu mai e povestire. Este o punere în scenă învăluită într-un fel de acompaniament muzical alcătuit din sensibilitatea autorului, culoarea şi atmosfera locurilor. Faptul uman si anecdotic nu mai e izolat de contextul trăirii lui, e înconjurat de tot ce-i poate da un maximum de realitate: origini, indicații de mişcare, de atitudine, de costum, culoarea nopții, sunetul clopotelor, mulțimea care circulă pe trotuare...

***

Marii „realişti" au depăşit imediat realismul. Nu mai. avem de-a face cu un povestitor care relatează episoade, aşa cum le-ar fi putut recolta nişte informatori bine plasați. Avem de-a face cu un moralist care cunoaşte secretul conştiințelor la fel de bine ca şi mecanismele societății, fără a uita să întârzie asupra descrierii sau inventarului unui loc ori al unei locuințe. Nu relatează în calitate de observator evenimentele vieții, dar nici nu se confundă cu un om viu. Sălăşluieşte în realitatea însăşi, circulând cu o uşurință surprinzătoare pe această suprafață a vieții, singura vizibilă pentru oameni. *Cititorul încetează atunci să se identifice cu un personaj, ca să se identifice cu conştiința omniscientă a romancierului. Lectura romanescă încetează de-a mai satisface o nevoie de evaziune sau de analiză, spre a exprima o voință de putere*. De la Balzac încoace nu mai suntem eroii sau martorii unei aventuri; nici chiar simplii regizori ai unei lumi foarte complexe. Devenim ființa excepțională, superioară umanității comune, care-i cunoaşte toate labirinturile în timpul şi spațiul social, în secretul evoluției biografice şi istorice. Un Asmodeu sociolog. Un conte de Saint-Germain care trăieşte nouă vieți şi interpretează o contesă din 1832 în funcție de bunica ei, pe care a cunoscut-o. Şi, de asemenea, Monte-Cristo şi Arsène Lupin: omul căruia memoria şi însuşirile, mijloacele oculte, natura sa excepțională îi permit întotdeauna să ştie mai bine decât eroul dramei în ce constă drama, şi să intervină la momentul oportun, cu bastonul în mână, cu cravata elegant înnodată, pentru a explica totul şi a rosti cuvinte definitive... Vedeți cu ce detaşare şi cu ce minuție studiază Balzac falimentul lui César Birotteau, viața ratată a micuței Augustine în *La motanul cu mingea,* destinul lui Rubempré. El nu povesteşte toate acestea ca un amic al personajelor amintite, ci cu complezența familiară şi semeață a unei ființe care, după sute de reîncarnări, s-a obişnuit cu umanitatea şi cu dramele ei.

Iată-l pe Balzac „ezotericul". Nu cele câteva simboluri destul de simpliste din *Pielea de şagri* îl fac teozof, ci însăşi atitudinea sa. Nu e swedenborgian, dar scrie ca şi cum ar avea puterile unui supraom. Ezoterismul e, la el, convingerea cunoaşterii unei lumi subterane care explică destinele banale şi vizibile.

Succesorii lui Balzac au greşit atunci când au văzut în el un observator *normal* al societății; au crezut că-l pot continua şi imita descriind locuința, originile, obiceiurile, veşmintele personajelor. Or, nu acesta e secretul lui Balzac. Lipseşte magia: iluzia elementară care-l face pe Balzac să se considere înzestrat cu puteri supranaturale şi să-l invite pe cititor să devină, o dată cu el, un fel de Eminență cenuşie a Creatorului. Creatorul realismului nu era un realist: era un teozof.

---

[1] Victor Hugo: *Mizerabilii,* voi. I, cartea a doua, cap. I, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1954, p. 92.

[2] Albert Camus: *Ciuma,* trad. de Eta şi Marin Preda, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 105.

[3] Dickens: *Oliver Twist,* trad. de Teodora şi Profira Sadoveanu, Editura Tineretului, 1957, p. 371.

* * *

Căci Balzac realistul rămâne un autor ezoteric şi teozofic: amănuntul material, care-l bucură atât, e totdeauna *simbolul* unei realităţi sociale, psihologice, morale: „„Doamna, într-o rochie revopsită de mătase neagră, cu o pălărie de un cafeniu-deschis, cu un şal vechi din caşmir franţuzesc, încălţată ou ciorapi de mătase groasă şi pantofi de piele de căprioară, ţinea în mână un coş de paie şi o umbrelă de un albastru-ţipător". Această nomenclatură a ţesăturilor nu este însă pedantism de agent comercial. Căci „îmbrăcămintea, ca şi întreaga-i înfăţişare erau ale unei mame consacrate cu totul gospodăriei şi îngrijirii copiilor"[1], iar prezenţa, mai ales ţinuta acestei doamne îl stingheresc în mod straniu pe fiul ei, la care a venit spre a-l însoţi până la diligentă şi care voia să treacă drept un tânăr dandy...

Universul paietelor şi al mobilierului este aspectul vizibil al unui univers spiritual. Dacă o redingotă e „verzuie" nu înseamnă că pe Balzac îl interesează culorile; adjectivul are o valoare morală, mai mult chiar decât una socială: nu numai că omul care poartă această redingotă nu vrea să pară bogat, dar el e, înainte de toate, un suflet nesincer, cu ambiţii ascunse; dacă ar fi fost vorba de un mic slujbaş lipsit de vigoare umană, acesta ar fi fost îmbrăcat în cafeniu.

După epoca balzaciană, „realismul" va comite o eroare neglijând acest sens simbolic începând cu Flaubert, în romanul realist, detaliile vestimentare şi oamenii înşişi sunt lipsiţi de mister. Nu mai sunt prezentaţi drept peoeţi vizibile ale unei realităţi ezoterice, ci sunt înfăţişaţi pur şi simplu pentru că autorul găseşte o plăcere în a-i descrie amănunţit. Veşmântul, care la Balzac era un simbol, devine la Flaubert prilej pentru un catalog ilustrat: „După poziţia lor socială diferită, erau îmbrăcaţi în surtuce, în redingote, în veste, în haine scurte; îmbrăcăminte bună care se bucura de întreaga consideraţie a familiei şi care nu era scoasă din dulapuri decât la solemnităţi; redingote cu pulpane lungi fâlfâind în vânt, cu gulere cilindrice, cu buzunare largi ca nişte saci; veste de postav gros care se purtau de obicei cu nişte şepci cu margini de aramă la cozoroc."[2]

Tonul, se simte, e foarte diferit de stilul în care-i descria Balzac pe micii burghezi cu ciorapii lor de mătase grosolană: la Balzac, era concepută mai întâi imaginea personajului, care se exprima prin amănunte vestimentare inventate în funcţie de ea. La Flaubert, se simte că documentarea creează personajele... Aşa s-a născut realismul documentar.

***

O dată cu Flaubert, viitorul maestru al naturaliştiìor, *a descrie devine o „artă" de sine stătătoare,* alcătuită dintr-o documentaţie minuţioasă, din precizia cuvintelor şi a epitetelor şi dintr-o sârguinţă cvasişcolărească a autorului. Se ştie că Flaubert, al cărui temperament era cu totul deosebit şi care a scris, de altfel, *Educaţia sentimentală,* şi-a impus să trateze în *Doamna Bovary* un fapt divers, neînsemnat, fiind convins de către Louis Bouilhet că tocmai în aceasta constă adevărata artă literară. Că în mod involuntar şi-a hrănit subiectul cu propria sa nelinişte, e posibil; dar, în mod conştient, a făcut tot ce a putut pentru a evita acest lucru şi a prezentat cu precădere descrieri foarte lucrate: un orăşel, prăvălioara unui spiţer, comiţiile agricole, adică bucăţi de virtuozitate.

Încăpăţânarea cu care Flaubert a introdus în roman „descrierea artistică" şi inutilă, bijuterie a prozei, echivalentul poemelor parnasiene, ar fi putut să nu privească decât drama sa personală: strania şi patetica pasiune care l-a împins pe acest scriitor sensibil şi plin de forţă să-şi neglijeze adevărata vocaţie, transformându-se în creatorul unei proze formale, conştiincioase şi aplicate... Dar Flaubert îi va influenţa pe toţi „naturaliştii" noştri şi, în ultimă instanţă, el e de vină că inspiraţia într-adevăr realistă s-a împovărat fără vreo nevoie aparentă cu un *bizantinism al descrierii*. Va trebui să se aştepte, până în secolul al XX-lea, influenţa „romanului american" asupra primilor „realişti" italieni, apoi asupra generaţiei spaniole din 1950, pentru ca realismul să se despartă de arta şcolărească a descrierii.

Istoria literară vulgarizată greşeşte într-adevăr prea des înţelegând prin „roman realist" două realităţi foarte diferite: pe de-o parte studiul conştiincios al unui „fapt uman", în *Doamna Bovary* sau în *Germinie Lacerteux,* studiu pozitiv, aplicat, precis; pe de altă parte, concepţiile *artistice* ale acestei epoci pozitiviste care, în cele din urmă, sunt mult prea puţin realiste şi pozitive, putând fi calificate drept alexandrine.

În loc de a prezenta, aşa cum face Balzac, realitatea semnificativă, socială sau spirituală, pretinsul

---

[1] Balzac: *Un debut în viaţă,* trad. cit., p. 215.

[2] Flaubert: *Doamna Bovary,* trad, de Demastene Botez, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 43–44.

„realist" întârzie asupra aspectelor *decorative* şi *pitoreşti*. El aspira pe de-o parte la o literatură aproape „ştiinţifică", la un „studiu" social, psihologic sau de moravuri, dar în spatele acestui savant pozitivist se ascunde un poet alexandrin, care se complace în a descrie orice, cu condiţia ca descrierea să fie ieşită din comun, abilă, excesiv de ornamentată: „Artizanatul stilului a produs o sub-scriitură, a cărei origine e Flaubert, dar care a fost adaptată conceptelor şcolii naturaliste. Această scriitură a lui Maupassant, Zola şi Daudet, pe care am putea-o numi scriitura realistă, e un amestec de semne formale (...) care face cu neputinţă ca o altă scriitură să fie mai artificială decât aceea care a pretins că zugrăveşte cu cea mai mare fidelitate natura."[1]

Într-adevăr, sub pretextul documentării exacte, realismul descriptiv degenerează în plăcerea de a „descrie de dragul descrierii", acumulând termeni tehnici şi descriptivi, ca şi cum scriitorul ar presimţi că pregăteşte, pentru viitorii elevi, o „dictare" de Curs superior pe care am putea-o intitula: *Galantar de „noutăţi" în Rue Neuve-Saint-Augustin:* „Mai întâi, rămaseră fermecaţi de un aranjament complicat: sus, câteva umbrele, aşezate oblic, semănau cu acoperişul unei cabane rustice; dedesupt, ciorapi de mătase agăţaţi pe vergele înfăţişau profiluri de pulpe rotunde, unii presăraţi cu buchețele de trandafiri, alţii, în toate culorile, cei negri cu ajur, cei roşii cu baghete brodate, iar cei roz aveau luciul satinat al pielii blonde; în sfârşit, mănuşile, aşezate simetric pe postavul etajerei, cu degetele lor alungite, cu palma îngustă, ca la fecioarele bizantine, aveau acea graţie rigidă şi parcă adolescentă a nimicurilor feminine care n-au fost încă purtate. Dar ultima vitrină le reţinu mai mult atenţia, era o expoziţie de mătăsuri, de satenuri şi catifele, o gamă suplă în care vibrau cele mai gingaşe culori ale florilor: sus, catifele de un negru întunecat, ori albe ca laptele; mai jos, satenurile, trandafirii, albastre, cu reflexe vii, decolorându-se în tonuri palide de o infinită duioşie, iar şi mai jos, mătăsurile, toată eşarfa curcubeului, bucăţi întregi învolburate, altele adunate în falduri mărunte, ca în jurul unui mijloc de femeie ce se pleacă, prinzând viaţă sub degetele iscusite ale vânzatorilor; şi între un motiv şi altul, între o frază colorată şi alta, şerpuia un acompaniament discret, un cordon subţire de fular gălbui, încreţit."[2]

Sunt oare destul de „cizelate" (la iuţeală de altfel şi fără gust) acestea cu toate virtuozităţile epitetului colorat şi ale dicţionarului de termeni descriptivi? Nu ne mai oprim la facilităţi („gamă suplă în care vibrau", „sub degetele iscusite ale vânzătorilor"). Dar ce bucurie, de artist de şcoală primară, în catifelele „albe ca laptele", în precizia expresiei „bucăţi întregi învolburate", în puterea aparentă a imaginii: „ca în jurul unui mijloc de femeie ce se pleacă"! O întreagă artă puerilă, inutilă, care, printr-un contrasens – acela de a îmbogăţi vocabularul copiilor – a dat naştere acelui bizantinism şcolăresc ce şi astăzi îi copleşeşte pe elevii între zece şi treisprezece ani, împiedicându-i să folosească firesc limba franceză...

Acest stil s-a perimat la fel de iute ca şi cel al preţioşilor. Stofele răsucite ca o „carenă", torsurile „cambrate", geniul acesta mărunt aplicat cuvântului potrivit aminteşte arta pe care, cu optsprezece secole mai devreme, o folosea Catul pentru a descrie în şase sute de versuri o cupă cizelată, sau Properţiu – un episod mitologic: este vorba de un *alexandrinism*.

Ne aflăm aici foarte departe de „realitate", întrucât *virtuozitatea scriitorului* e cea pe care suntem invitaţi s-o admirăm în cadrul descrierii. Eroarea devine gravă, arta povestitorului îl face să nu ţină seama de adevărul întâmplărilor povestite. Când citim *Doamna Bovary* sau o poveste de Maupassant, nu ne identificăm cu eroii: ei sunt descrişi cu prea mare exactitate, cu prea multă abilitate, pentru ca noi să-i putem simţi întocmai cum s-ar vedea ei înşişi. N-avem nici de ce să ne emoţionăm şi să suferim, ca la Dickens şi la necruţătorul Balzac, în faţa încercărilor la care-i supune viaţa. Nu. Chiar dacă sunt nefericiţi, victime ale unei nedreptăţi, sunt *zugrăviţi cu atâta osârdie şi talent descriptiv,* încât ceea ce ne trezeşte admiraţia e *zugrăvirea:* „Poiret se apropie, înalt şi strâmb, cocârjat de plugărit, slăbit de cumpătare, osos, cu pielea uscată de nespălare îndelungată. Nevastă-sa venea după el, mică şi slabă, ca o capră obosită, ţinând cu amândouă mâinile o umbrelă verde, uriaşă."[3]

Aşadar, chiar în clipa când, la Maupassant sau Zola, romanul se laudă că ar cuprinde teorii sociale, studii „pozitive" şi obiective, el devine un *recital al romancierului*. Numai aşa, de altfel, cititorul „burghez" se simte cu conştiinţa împăcată: mizerie socială, drame cumplite, monotonia vieţii, conţinutul romanului n-are importanţă; este apreciată doar *arta* autorului. Şi, ca nişte adevăraţi farisei, îm*părtăşim mai degrabă satisfacţiile pe care ni le dă stilul lui Flaubert decât suferinţele Emmei Bovary*... Nu mai e nici un „realism" aici, e acea tentaţie a „artei pentru artă" care va denatura romanul realist şi naturalist. De altfel, romanul care înlocuia *interesul pentru subiect cu bucuria de a povesti bine,* sau de a auzi

[1] Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture,* Le Seuil, 1953, p. 96.
[2] Emile Zola: *„La Paradisul femeilor",* trad. de Sarina Cas-van, Editura pentru literatură, 1968, voi I, p. 3.
[3] Guy de Maupassant: *Gângania jupânului Belhomme,* în *Opere,* Editura pentru Literatură Universală, 1966, vol. III, p. 110.

povestindu-se bine, nu va întârzia să ajungă la apogeu o dată cu Anatole France.

Înțelegem astfel de ce marii romancieri ai secolului al XX-lea nu se consideră niciodată continuatori ai mai vârstnicilor lor şi de ce ruptura a fost atât de vădită. Toată lumea a simțit că a intervenit o înşelătorie, sau cel puțin o eroare; şi interesează prea puțin aici că reacția a fost ironică, ca la Gide, ori brutală ca le Malraux.

Într-un „realism" care se voia obiectiv, Flaubert ascunsese un „artist" a cărui prezență modifică în întregime perspectiva cititorului. *Mai mult decât observarea societății,* mai mult decât transcrierea ştiințifică a realității, realiştii prezintă, paradoxal, *modele de stil cizelat*. Au crezut că fac operă socială, dar au făcut operă bizantină.

***

La urma urmelor, ambiția descrierii realiste era acea a regizorului de cinemascop: o viziune obiectivă, precisă, făcută pentru ochiul spectatorului mijlociu, colorată, calculată, unde până şi amănuntele arheologice au fost verificate. Ea nu semnifică nimic altceva decât plăcerea senzorială de a descrie sau de a vedea cutare scenă istorică. Pitorescul pur unit cu documentul pur. Încă din clipa în care a apărut, acum o sută de ani, *Salammbô* era o „superproducție" şi nici măcar nu-i nevoie să punem mai mult roşu pe buzele fiicei lui Hamilcar, din care Flaubert făcea cu anticipație un star. La cinemascop încercăm o plăcere vizuală şi tactilă – provocată de frumoasele piei de animale purtate de războinici sau aşternute în corturile lor – căreia Flaubert i-a consacrat întreaga sa artă.

Cutare „secvență" a lui Flaubert e ultimul stadiu al scenariului, cu toate indicațiile pentru recuziter, regizor, scenograf. Turnarea poate începe imediat:

„Terasa cea mai înaltă a palatului se lumină dintr-o dată şi poarta din mijloc se deschise. O femeie se ivi în prag, înveşmântată în negru. Era fiica lui Hamilcar. Coborî scara piezişă a catului de sus, apoi scara a doua, a treia, şi se opri pe terasa cea mai apropiată, în vârful treptelor împodobite cu boturi de corabie. Nemişcată cu fruntea spre pământ, privea de sus mulțimea soldaților."

Apoi apar figuranții, intrând, ca la poruncă, în „câmpul" obiectivului ca într-un film de mare spectacol, prea bine montat.

„În urma ei, de-o parte şi de alta a scării, se înşira alaiul a două rânduri de oameni palizi, înfăşurați în rochii albe, cu ciucuri roşii, care le atingeau călcâiele. N-aveau păr pe cap, nici barbă, nici sprâncene. În mâinile lor strălucind de inele țineau câte o liră mare şi cântau toți cu glas înalt un imn de slavă către zeița Cartaginei. Erau preoții castrați ai templului lui Tanit, pe care Salammbô îi chema adeseori la ea.

Fiica lui Hamilcar coborî în cele din urmă scara corăbiilor. Preoții o urmau. Se îndreptă spre drumul chiparoşilor..."

Ne dăm acum seama că, în timp ce Salammbô înaintează în planul mijlociu, obiectivul se retrage în *travelling* prinzând în câmpul posterior, în prim-planuri luate de sus, mesele ospățului mercenarilor:

„...păşind încet printre mesele căpitanilor, iar aceştia se dădură la o parte ca s-o privească trecând.

Părul ei presărat cu o pulbere viorie era împletit pe creştet în chip de turn, după vechiul port al fecioarelor din Canaan, făcând-o să pară mai înaltă. Şiraguri de perle îi îmbrățişau tâmplele, coborând până la colțul gurii ei, roşie ca o rodie despicată în două. Pe piept îi strălucea o podoabă de pietre scumpe, într-un amestec de culori amintind solzii unei murène. Brațele ei goale, împodobite cu diamante, răsăreau dintr-o tunică neagră, fără mâneci, înstelată cu flori roşii. Gleznele amândouă îi erau prinse cu un lanț subțire de aur, care-i măsura pasul, iar pe umeri îi flutura o mantie largă de purpură întunecată, croită dintr-o stofă neştiută, plutind în urma ei ca un val care o însoțea."[1]

Totu-i prezent aici: decorul şi montarea, scările, locul figuranților şi costumele lor (rochii albe cu ciucuri roşii), „planul" în care vedeta se iveşte ocupând spațiul central al decorului, desfăşurarea şi pauzele mersului ei, mişcările coordonate ale figurației şi, pentru a ajunge la toate detaliile costumului, machiajul, coafura, podoabele.

* * *

Şcoala a perpetuat această *neînțelegere* literară. O seducea tot ce în pretinsul roman realist era dinainte dat, „şcolăresc": descrierea binevoitoare, „dictarea" cu „termeni concreți" şi „cuvinte grase" (ca „pietre dislocate", „cal murg-închis" sau „tufişuri încâlcite"). Flaubert, Daudet, Loti şi, vai, emulii lor din secolul al XX-lea, se lasă ispitiți de toate acestea. Sub pretextul educației vizuale şi al deprinderii

[1] Gustave Flaubert: *Salammbô,* trad. de Alexandru Hodoş, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 31–32.

„cuvintelor rare" ale limbii franceze, îi vor învăța pe viitorii țărani, factori rurali sau lucrători în fabrică, adjectivele colorate care slujesc pentru descrierea unui port în plin soare: „ocru, evanescent, alb de ceruză, indigo, iridescent, galben de pucioasă". Au fost învățați să spună „migratoare înaripate" vorbind de rândunici, ca în timpurile bune ale abatelui Delille... Probabil că din această pricină citesc ei şi azi magazinele ilustrate şi revistele de sport, în loc să frecventeze bibliotecile care le sunt puse la dispoziție.

Maupassant, Anatole France şi în special înduioşatul Daudet deveniră maeştri micii narațiuni puerile: după-amiaza de vară a unui măgăruş, copilul sărac care-i dăruieşte tartina sa copilului bogat, micul incident survenit în spectacolul străzii. Ei bine, nimic mai *abstract* de fapt decât această *artă* a narațiunii şi a descrierii care constituie învățământul „concret" al şcolilor elementare. Culme a artificiului pentru copilul interesat de cu totul altceva şi care are foarte puține şanse, mai târziu, indiferent de meseria îmbrățișată – inclusiv, ba mai ales, aceea de scriitor – de a se vedea nevoit să compună descrierea colorată a unui port înconjurat de „coline cu spinări subțiratice". Şi totuşi, în 1956, concursul Şcolilor Normale primare din Paris prevedea o dictare despre țipar scoasă din *Solul Franței* de Joseph de Pesquidoux, din care merită să cităm ultima frază: „uns fără încetare de la cap la coadă cu o licoare uleioasă secretată printr-o serie de orificii laterale, el luceşte şi sclipeşte asemeni algelor care şerpuiesc, agatelor rostogolite pe care o rază de soare le aprinde în albia unui torent rapid."

La drept vorbind, acest stil *pitoresc-descriptiv* s-a impus începând din 1880 ca o *convenție* didactică şi literară. Atunci lua naştere o nouă şcoală şi Daudet a fost pentru ea ceea ce Virgiliu era pentru „omul de lume": un răsfăț copilăresc al cărui gust se păstrează până la maturitate, şi apoi o parolă de trecere, un semn de recunoaştere al bătrânilor literați...

În literatură însă, consecințele au fost incalculabile Ceea ce putea fi socotit drept bizantinism la un artist ca Flaubert – precursorul –, devine gust artificial impus prin educație mai multor generații. Întreaga mică burghezie urbană în formare pretindea autorilor pe oare-i citea – îi citea pentru că trebuie să citeşti – să folosească epitete şi descrieri. De aceea vom fi nevoiți să vorbim, în tot cuprinsul secolului al XX-lea, despre un roman inofensiv, scris adesea cu talent, pe care va trebui să-l numim politicos „romanul tradițional".

Acest stil convențional, această modă, această prețiozitate au împovărat creația literară în secolul al XX-lea. Ele duc romanul la un *punct mort* unde nu există nimic în afara vanitoasei convenții a lucrului „bine scris", stabilită între autor şi cititor.

La începutul secolului al XX-lea deci, romanul era paralizat de un *estetism*. Nu de estetismul unei bisericuțe literare (cum mai târziu atâtea vor fi incriminate), ci de un estetism *cvasipopular*. Cine e mai ermetic şi mai artificial, cine scrie într-o limbă mai dificilă, Marcel Proust sau Joseph de Pesquidoux?

Realismul care pretindea că educă poporul n-a făcut altceva decât să inventeze o prețiozitate în plus. Va fi nevoie, către 1920, de „bisericuțe literare" pentru a se reveni la un roman mai *direct*; Georges Duhamel şi Jules Romains se vor ivi de altfel, în acea vreme, dintr-o bisericuță literară...

Toate reacțiile, toate brutalitățile – de limbaj ori de imaginație – ale romanului din secolul al XX-lea trebuie interpretate în cadrul acelei considerabile revolte necesare pentru a se ieşi din ceea ce se cuvine să numim un bizantinism sau, mai grav, un bizantinism popularizat.

III romanele milei necruțătoare

Puritatea naturalismului: Zola şi pasiunea pentru oameni, Tolstoi şi mila, Roger Martin du Gard şi Familia Thibault. *– Morala biologică a lui Zola, naturalismul ca dramă cosmică şi tragedia pozitivistă. – Thomas Hardy:* Jude neştiutul, *naturalism şi sentiment al tragicului:* Tess D'Urberville. *Pesimismul frenetic; Strindberg etc. – Emily şi Charlotte Brontë, George Sand. – Giovanni Verga şi nefericirea celor simpli. – Pérez Galdós şi Juan Sébastian Arbó. – Mari cicluri naturaliste în romanul-frescă. – Romane istorice naționale; Bulwer Lytton, Sienkiewicz, Sigrid Undset. – Măreția naturalismului.*

Realismul va mai da naştere şi unei epopei, unei noi forme a sensibilității: arta grijei față de om, a milei pentru om, artă risipită în falsul pitoresc al lui Zola, în narațiunea facilă a lui Thomas Hardy, în vastul roman semeț şi duios totodată al lui Tolstoi, reluată mai târziu de Roger Martin du Gard. Dincolo de arta oarecum şcolărească a descrierii, găsim la marii romancieri naturalişti înfruntarea dintre om şi destinul său. O formă „pozitivistă" a tragediei, în care fatalitățile biologice şi istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii şi ale păcatului ori potrivnicia zeilor.

Fascinația destinului şi nu „zugrăvirea locului" sau „mecanismul social" e cea oare ne leagă de *Război şi Pace,* de *Prăpădul* sau de *Cârciuma,* de *Tess D'Urberville,* de *Familia Thibault* a lui Martin du Gard... În *Război şi Pace,* Tolstoi se mărgineşte să evoce încrucişarea destinelor câtorva familii din înalta societate moscovită din 1806 până în 1812: Rostovii, năuci, plini de farmec, fiul lor, mai întâi fanfaron, apoi eroic, cumințit în cele din urmă, şi acea Nataşa, atât de spontană, de fragilă, de pură; un prinț Bolkonski, generos, sclipitor, tragic, şi sora lui, ştearsă şi înduioşătoarea prințesă Maria; un bastard, contele Pierre Bezuhov, cu ochelari pe nas şi atât de neîndemânatic; o viață de desfrâu în care se amestecă fel de fel de misticisme şi multă bunătate. Din toate acestea, plus figurația, nu rezultă un roman istoric, nici chiar un roman filozofic şi cu atât mai puțin o descriere a societății. E doar muzica destinului, încrucişarea unor vieți, a erorilor, a iluziilor lor.

Mai terestru, mai popular (era acuzat de epoca lui că se complace în zugrăvirea aspectelor îndrăznețe ori morbide), Zola vrea să înfățişeze în mod ştiințific o societate. Sociologia a progresat însă prea mult pentru ca aceea făcută de Zola să ne mai intereseze... Totuşi, dincolo de intriga calculată, de ițele groase ca nişte funii cu noduri, de repetiții, descrieri şi melodramă, se simte că Zola e ispitit să vorbească despre fatalitate mai mult decât despre societate. Această ispită izbucneşte şi se afirmă la contemporanul său Thomas Hardy: sub aparența nesfârşitului roman flecar, fluent şi pitoresc, a cărui origine o găsim - la Richardson, Fielding sau George Eliot, *Tess D'Urberville* şi *Jude neştiutul* sunt nişte tragedii antice... Se ştie că, metodic şi cu răbdare, de astă dată în secolul al XX-lea, Roger Martin du Gard scriind *Familia Thibault* a făcut suma romanului milei necruțătoare, inspirat totodată din Tolstoi, Zola şi Hardy, admirabil transpus într-un nou secol şi în cea mai simplă scriitură.

Întregul adevăr despre oameni, cel resimțit de ei înşişi, şi cel ai forțelor care-i înconjoară; plăcerea şi durerea prezentă şi, în spatele lor, pasul calculat parcă al destinului, fatalitățile biologice şi sociale; dincolo de toate acestea, mari probleme, nelinişti: iată care e puritatea naturalismului, atunci când pasiunea pentru adevărul total primează asupra concesiei descriptive şi artei de a povesti.

Ea îl situează pe Zola deasupra narațiunii şi a „zugrăvirii" sociale, deasupra lui Daudet şi chiar a lui Maupassant. Nu o secțiune de viață, carne moartă împodobind butucul măcelarului, ci densitatea nestatornică a vieții, fluxul ei şi jocul impulsurilor ce o alcătuiesc. Să comparăm O *viață* cu *Thérèse Raquin;* documentul lui Maupassant e o constatare *post-mortem,* pe când acela al lui Zola pune o miză, face un rămăşag, conduce o acțiune. Puțin interesează familia Rougon-Macquart şi „istoria naturală a unei societăți", teorie „ştiințifică" puerilă prin care Zola justifica cruzimea şi mila care l-au împins să se ocupe de oameni şi de destinul lor. Nu de ştiință e vorba aici, ci de dragoste frenetică pentru om. „Dacă nu vom putea reda niciodată întreaga natură, vom reda cel puțin natura adevărată, văzută prin umanitatea noastră."[1]

Societatea lui Zola e o mare sumbră, câteodată o cloacă, ale cărei secrete nu sunt alcoolismul, heredo-sifilisul şi nedreptatea, ci efortul răbdător sau exagerat al oamenilor de a trăi aceste fatalități. Ori de oâte ori îşi stăpâneşte superstițiile, pitorescul şi documentația, naturalismul devine pasiune pentru ființele pe care le solicită în voința, limitele şi destinul lor. Interesându-se din principiu de legile „biologice" şi sociale în care oamenii nu sunt decât parametrii unei ecuații, el găseşte în această algebră naivă un joc de forțe care definesc, dar nu „explică" existențele. Fiecare existență se afirmă atunci ca o

[1] Zola: *Lettre à la jeunesse,* în *Le Roman expérimental,* Charpentier, 1913, p. 94.

„voință de a trăi" în fața fatalităților. Voința de a trăi determină, în „*La Paradisul femeilor*", de pildă, cariera Denisei Baudu, fata de la țară venită la Paris pentru a se angaja ca vânzătoare într-un magazin de confecții şi care se mărită cu patronul; aceeaşi voință de a trăi îl duce la decădere pe Coupeau din *Cârciuma* şi pe Jacques Lantier din *Bestia umană*. Zugrăvirea societății reînvie, fără voie, tragedia: un grup uman, nişte destine, o fatalitate. Toate elementele unei arte care depăşeşte literatura descriptivă şi creează, dincolo de realismul banal, marile cicluri naturaliste unde, pentru prima oară, omul e înfățişat deopotrivă în destinul său biologic, social şi cosmic. Este o mare frescă umană, a cărei influență n-a luat sfârşit.

Când ciclul romanesc se încheie, la Tolstoi, la Zola, la Martin du Gard, după ce vânturase câteva zeci de indivizi în punctul mort al destinelor lor, epopeea pozitivistă lasă în urma ei oameni zdrobiți, goliți, calcinați; ei au trăit. Au trăit, dar viața va continua, la fel de multiplă şi de crudă, folosind şi măcinând alți indivizi care, în aceeaşi vâlvătaie a vieților omeneşti, îşi vor da şi ei, timp de câteva zeci de ani, căldura lor individuală.

De aici concluziile liniştitoare ale marilor cronici ale cruzimii şi milei. Ca şi la Homer, morții sunt îngropați cu pioşenie, iar supraviețuitorii rămân alinați parcă, fiindcă au înțeles marile legi ale vieții.

Fiecare şi-a adus drept prinos pasiunea, zăpăceala, bucuria, a luptat, a râs, a crezut în fericire; iar lucrurile şi-au urmat cursul, crizele s-au terminat. Fiu fâstâcit în fața unui tată străin şi autoritar, soldat strălucit, apoi luptător neliniştit de soarta şi sensul războaielor, după o căsătorie nefericită, după ce a luat asupră-şi datoriile țăranilor săi, după dragostea fermecătoare a Nataşei, ruptă din pricina unei clipe de slăbiciune a înflăcăratei fete, regăsită totuşi în ultima clipă, Andrei Bolkonski moare. În epilogul din *Război şi Pace,* moartea şi amintirea vieții lui au căpătat, pentru ceilalți, o semnificație: amestecate cu propria lor existență, ele sunt, pentru ei, un fel de lecție şi o interpretare a existenței. Durerea, remuşcarea şi dragostea au subțiat chipul Nataşei, această fată impulsivă şi vinovată fiind gata acum să se mărite cu ursul stângaci, generos, puternic şi mereu fâstâcit care e Pierre Bezuhov... Am fi râs de o asemenea uniune la începutul romanului; au fost necesare viața, dragostea lui Andrei, moartea lui Andrei, deportarea lui Pierre... Iar Nikolai Rostov, întâi neastâmpărat şi stângaci, apoi un independent soldat de carieră, activ şi naiv, e cel care descoperă farmecul ascuns al prințesei Maria, această fată aproape bătrână, de care fratelui ei Andrei îi era oarecum milă. Toți cei care supraviețuiesc se întâlnesc. Erau atât de departe unii de alții, la început... Viața, morții au trecut şi i-au maturizat. Iată-i în epilog, cu copiii lor, într-un parc; ceea ce a murit a murit, iar ei sunt încă aici, vii şi noi, după un întreg zbucium, nicidecum resemnați, ci reculeşi.

Totul e asemănător în *Familia Thibault* de Martin du Gard. Impetuosul Jacques, al cărui neastâmpăr zbuciumă două familii, declanşând şocurile intrigii, şi-a însemnat destinul printr-un act brutal şi absolut. Pentru toți, el a reprezentat îngrijorarea şi furia: revoltat împotriva tatălui său, aducând tulburare în viața fratelui său Antoine, judecându-şi prietenul – Daniel de Fontanin, trezind tandrețea dulcei Gise şi declanşând dragostea fulgerătoare a enigmaticei Jenny. Războiul a nivelat viețile şi speranțele, în epilog personajele se regăsesc pe un palier, pe ultimul palier. Ca şi moartea lui Bolkonski, moartea lui Jacques e pentru ceilalți un fel de răspuns, iar viața lui capătă puterea luminatoare a amintirii. Liniştire, în pofida înfrângerii ambițiilor individuale, a mutilării lui Daniel şi agoniei lucide a lui Antoine, ucis de iperită. Atât de deosebite, una tandră, deschisă şi prevăzătoare, cealaltă dura, nemulțumită şi înverşunată, Gise şi Jenny dorm în aceeaşi odaie şi acceptă calm nu fericirea ca atare, ci o odihnă lipsită de satisfacții care-i seamănă. După încordarea voințelor, după crize şi izbucniri, după furtunile istoriei, o linişte de toamnă; iar faptul că au asistat la desfăşurarea, consemnarea şi încheierea vieții exasperate a unui Jacques este pentru aceşti supraviețuitori un fel de învățătură, un fel de mit real care te ajută să înțelegi. Conştient de zădărnicia şi de cruzimea existenței, marele realism acceptă să le trăiască şi să le cunoască nu pentru a le contesta, ci pentru a găsi în ele o reculegere. Iubire şi milă față de fiecare din aceste făpturi şi, ocrotindu-le, justificându-le, cu erorile şi eşecurile lor, o mai mare dragoste şi milă pentru generații şi generații întregi, pentru ceea ce afirmă omul existând pur şi simplu, printre morțile oa-menilor, în epilogul *Familiei Thibault,* doctorul altădată ambițios, organizat, cuceritor şi mândru de sine constată în fața morții că o singură existență, o existență singulară, nu are sens: „Ce puțin lucru e o viață... (Şi nu spun asta fiindcă a mea e scurtată. E valabil pentru oricare om!) Arhibanal: o sclipire de lumină într-o noapte imensă etc.. Cât de puțini ştiu ce spun când repetă aceste locuri comune. Cât de puțini simt pateticul acestor cuvinte!

Imposibil de a te dezbăra cu totul de întrebarea moleşitoare: «Care poate fi semnificația vieții?» Eu însumi, răscolindu-mi trecutul, mă surprind adesea întrebându-mă: «La ce-a folosit?»

La nimic. Absolut la nimic. (...) Milioane de ființe apar pe scoarța pământească, mişună o clipă pe ea, apoi se descompun şi dispar, lăsând locul altor milioane, care, mâine, se vor dezagrega la rândul lor.

(...)

În numele cui? în numele trecutului şi al viitorului. În numele tatălui tău şi al fiilor tăi, în numele verigii care eşti tu însuţi în marele lanţ... Asigură continuitatea... Transmite mai departe ceea ce ai primit, şi transmite îmbunătăţit, îmbogăţit.

Asta este, cred, raţiunea noastră de a fi."[1]

Această morală biologică domină încă şi mai brutal universul cenuşiu al lui Zola, sub forma unei necesare şi inevitabile lupte pentru viaţă.

Pe fondul nimicirii micului comerţ de către marile magazine moderne – subiectul romanului „*La Paradisul femeilor" –* Denise Baudu încearcă totuşi un sentiment de milă plină de emoţie faţă de indivizii zdrobiţi pentru totdeauna de evoluţia pe care ea o admiră: „Nu dormi de loc în noaptea aceea. Insomnia şi visele rele o făceau să se răsucească sub plapumă. Se visa copil, în fundul grădinii lor din Valognes, şi izbucnea în lacrimi văzând cum pitulicele înghit păianjenii, care, la rândul lor, înghit muştele. Era oare adevărată această nevoie a morţii care îngraşă lumea, această luptă pentru viaţă care creează alte fiinţe din măcelul eternelor distrugeri? (...) Micul comerţ al cartierului Saint-Roch dispărea ca sub un târnăcop nevăzut, cu zgomotul brusc al căruţelor care se descarcă. Atunci o mâhnire imensă o trezea, deodată: Doamne! Câţi oameni chinuiţi, familii întregi care plâng, bătrâni aruncaţi în stradă, toate dramele cutremurătoare ale ruinei! Şi ea nu putea salva pe nimeni, îşi dădea seama că aşa e bine, că acest gunoi de mizerie va îngraşă Parisul sănătos de mâine. (...) Da, era partea sângelui; nu există revoluţie fără martiri, mersul înainte nu se poate face decât călcând peste cadavre."[2]

Adevărul naturalismului consistă în depăşirea individului; zdrobit dar înţeles, învins şi glorificat. Dramă cosmică în ultimă instanţă, pe care Claudel, din punctul lui de vedere, o exprima în termeni creştini atunci când, în *Pantoful de mătase,* făcea din voinţa lui Dumnezeu o fatalitate împotriva căreia se zbate omul. La Tolstoi, Zola sau Martin du Gard, fatalităţile sunt biologice, economice, istorice, înlocuind mântuirea divină cu mila umană. Dar, în afară de supranatural şi de supravieţuire, eclerajul existenţei e în fond acelaşi: absurditatea vieţii individuale se reaşază într-un trup militant şi plin de suferinţe, fie el Biserica nevăzută sau umanitatea biologică şi istorică.

* * *

Prins în capcană şi constrâns să se depăşească, realismul naturalist îşi găseşte naşul. Voia să arate cum e omul zugrăvindu-i portul – originea, locuinţa, obiceiurile, bugetul – şi iată-l silit să sondeze zona cea mai intimă, să pătrundă mai adânc decât psihologismul romanului idealist în opţiunea lăuntrică şi personală a fiecărui om. Psihologia, cu broderiile ei atât de uşurele şi de complicate la nesfârşit, e depăşită; depăşită e şi explicarea ştiinţifică a omului prin condiţia lui socială. Singura întrebare pe care scriitorul naturalist o poate pune personajelor sale, când voinţa lor de a trăi s-a impus în pofida condiţionării biologice şi sociale în care romancierul credea că le menţine, este cea a adevărului: „De ce trăieşti?" Iată ce rămâne dintr-un minuţios studiu social: secretul opţiunii individuale.

Aci întrebarea e pusă fără portiţă de scăpare. Romancierul naturalist e pozitivist: pentru el nu există teorie idealistă, credinţă în Dumnezeu, adeziune la Spirit etc., aceste garanţii invizibile ale unei vieţi zdruncinate. Individul trebuie să facă bilanţul proiectelor, eşecurilor, speranţelor sale – şi să tragă o concluzie. Un astfel de spirit pozitiv este Antoine Thibault: pentru el viaţa înseamnă a acţiona, a scoate din acţiunea însăşi regulile acţiunii: „Calea pe care o urmezi este întotdeauna cea mai bună cu condiţia de a duce înainte." Caz excepţional, totuşi: la majoritatea oamenilor, proiectele de viaţă sunt înăbuşite de neputinţă sau de nedreptate. Şi, fără a merge mai departe, chiar la fratele lui Antoine: „Intensitatea cu care-i apărea în momentul acesta nimicnicia vieţii, zădărnicia oricărui efort, stâmea în el o înflăcărare parcă voluptuoasă. (...) Nu mai voia nici măcar să creadă că, dacă viaţa e scurtă, omul are totuşi câteodată răgazul să pună ceva din el însuşi la adăpost de nimicnicie, că-i este câteodată dat să înalţe o părticică din visul lui deasupra valurilor care-l duc la vale, pentru ca ceva din el să plutească în urma lui şi după ce el se va fi înecat. Mergea drept înainte, cu paşi repezi şi cadenţaţi, încordat ca un om care ar fugi ţinând la piept un lucru fragil."[3]

***

---

[1] Roger Martin du Gard: *Familia Thibault,* trad. de Vintilă su-^Şirianu, Editura pentru Literatură Universală, 1962, voi. III, pp. 490–492.

[2] Emile Zola: *„La Paradisul femeilor",* trad. cit., vol. II.

[3] Roger Martin du Gard: *Familia Thibault,* trad. cit., vol. II, p. 114.

Marea epocă a romanului realist coincide cu marea epocă a pesimismului. Lenta tragedie naturalistă a individului zdrobit de un destin sumbru şi crud îşi manifestă întreaga severitate în lungile romane ale lui Thomas Hardy, *Primarul din Casterbridge, Tess D'Urberville, Jude neştiutul:* opere pline de răbdare şi îndârjire, de o amară plenitudine, de o zdrobitoare precizie gazetărească, cu pitorescul Wessex-ului şi pateticul vieților ratate. E o măreție aproape eschiliană în aceste romane familiare şi semețe, cu un stil totuşi dezlânat, aducând cu ele acel parfum de legendă şi de destin la care secolul al XX-lea va rămâne sensibil sub forme mai vulgarizate *(Ambra*, *Pe aripile vântului, Jalna)*.

Simpli țărani într-o mică lume regională, protagoniştii lui Hardy se apropie de eroul tragic prin mândria şi fericirea lor. Mândra figură a lui Tess D'Urberville, emoţionantă şi demnă în fragila ei tinerețe, poartă de la început semnul acelei distincții naturale care atrage nenorocirea. Întinată de bogatul, brutalul şi elegantul văr care abuzează de ea, Tess îşi acceptă dezonoarea cu tenacitate, dorind arzător să trăiască în linişte până în ziua când îl va găsi pe vigurosul şi blândul Angel Clare. Dar Tess nu va putea trăi niciodată cu adevăratul ei soț: Angel se exilează, Tess recade în mâinile răufăcătorului Alee. Nu-l regăseşte pe Clare decât pentru a muri linşată, după ce fusese înşelată, după ce ucisese...

Tess D'Urberville e, în stilul tragic, ceea ce era *Middlemarch* şi *Adam Bede* de George Eliot pe planul simplu al pateticului. Erorile au făurit destinul lui Tess, dar printre aceste dezastre răzbate micul ei curaj plin de mândrie, până ce moartea va pecetlui nedreptatea finală: „Se făcuse «Dreptate» şi căpetenia nemuritorilor, ca să folosim cuvintele lui Eschil, îşi încheiase jocul cu Tess..."[1]

Destinul lui Jude neştiutul e acelaşi. Provenit dintr-o familie degenerată, pasiunea lui pentru studiu, pentru ştiință şi artă nu va face din el decât un mărunt pietrar. Umil şi îndârjit, ca un neastâmpărat muritor de rând care ar vrea să câştige la jocul existenței fără a-şi da orgoliul în vileag, nu poate scăpa totuşi de capcanele vieții şi ale dragostei. Chemarea simțurilor, inocența, fatalitatea care-i împing pe oameni pe căi rătăcite, îl duc la acea ridiculă căsătorie în vederea căreia, simbolic, a făcut cunoştință cu Arabella pe deasupra măruntaielor unui porc înjunghiat; cadavrul unui alt porc tăiat va sta între ei când se vor despărți. Imagini ale unui simbolism subiacent, niciodată exprimat, care fac obscura măreție a lui Thomas Hardy şi al căror secret îl va regăsi arta cinematografică. Apoi, tot aşa cum Tess nu-şi putea găsi adevăratul soţ, Jude nu va putea trăi niciodată cu adevărata lui nevastă Sue, iar copiii lor vor avea o moarte mizeră...

Destinul obscur al lui Jude, înăbuşit într-un cerc prea strâmt, evocă totuşi, fără a clama, întreaga grozăvie a tragediei. Căci viața acestui simplu muncitor autodidact capătă o rezonanță cosmică. Imaginile biologice care inspiră naturalismul fac uneori din el, ca aici, de pildă, un racursiu al dramei universale: viața firavă şi voluntară, rătăcită în marele univers mineral şi social, zdrobită de lumea în care ea nu e decât o scânteie. Încă din copilărie, Jude capătă conştiința acestui mecanism inexorabil, într-un pasaj măreț şi simplu în ciuda câtorva lucruri de prisos: „Între timp ceața se subțiase, lăsând soarele să se străvadă. Băiatul îşi trase pălăria de paie peste față,... lăsându-se în voia unor gânduri nedeslușite... Lucrurile nu se rânduiau aşa cum şi le închipuise el. Logica naturii era prea crudă pentru ca el s-o încuviințeze. Faptul că îndurarea față de unele făpturi însemna cruzime față de altele îi rănea simțul armoniei. Cu cât înaintezi în vârstă şi te simți tot mai mult în centrul vremii tale, şi nu doar un punct pe circumferința ei, cum te simțeai când erai mic, te cuprinde un soi de îngrijorare, îşi dădea el seama. Parcă toate din jur sunt orbitoare, țipătoare, dureroase, parcă te asurzeşte gălăgia, iar stridențele şi vacarmul ăsta rănesc mica celulă care este viața ta, o zdruncină, o răvăşesc..."[2]

Aci naturalismul încetează să mai fie zugrăvirea fără menajamente a unei realități crude, la care îl reduc chiar teoriile naturaliste. Încrezându-se mai mult în manifestele de şcoală decât în rezonanța operelor, istoria literară ar diminua valoarea naturalismului: adevărul istoric şi literar nu stă în conversațiile de la Médan, ci în sentimentul tragic, inconştient la Zola, mai conştient la Thomas Hardy.

Proiectate pe fundalul sătesc, evenimentele cotidiene ar fi putut alcătui o simplă frescă pitorească, dar în viața de lentă agitație a eroului ele se organizează sever într-o dramă a destinului. Din strădania de a trăi a lui Jude ori a lui Tess se desprinde implacabila lege a eşecului. Prea mulți factori şi prea mult hazard într-o viață omenească, pentru ca ea să nu fie negarea intențiilor eroului. E o partidă prea complexă, la care se pierde totdeauna, iar înfrângerea pare a fi efectul înverşunării circumstanțelor sau al nepăsării unui Dumnezeu absent, ca în zorii aceia când Tess, zdrobită de muncă şi insomnie, epuizată de o ceartă nedreaptă, este cuprinsă de somn şi de acea clipă de slăbiciune care o lasă pradă, pe pământul gol, poftelor lubrice ale lui Alee: „Întunericul şi tăcerea domneau pretutindeni în jur. Deasupra lor se înălțau tisele şi străvechii stejari ai pădurii Chase, în care îşi făcuseră culcuş păsărelele cufundate în somnul

---

[1] Thomas Hardy: *Jess D'Urberville,* trad, de Catinea Ralea şi Eugenia Câncea, "Editura pentru Literatură, 1962, p. 458.

[2] Thomas Hardy: *Jude neştiutul,* trad. de Vera Călin, Editura pentru Literatură Universală, 1965, pp. 33–34.

dinaintea zorilor, iar pe lângă ei săltau iepurii. Dar – s-ar putea întreba unii – unde era oare îngerul păzitor al lui Tess? Unde era providența pe care se bizuia credința ei simplă? Poate că, asemeni celuilalt zeu despre care vorbea cu ironie Tishbite, îngerul ei păzitor pălăvrăgea cu cineva, urmărea pe cineva, hoinărea pe undeva, sau dormea şi nu putea fi trezit.

De ce-a trebuit oare ca această frumoasă piele de femeie, delicată ca o floare şi curată ca zăpada, să primească pecetea atât de grosolană care-i fusese dinainte hărăzită? De ce se întâmplă atât de des ca tot ce-i delicat să cadă în mâna a ceea ce-i grosolan, ca femeia să cadă în mâna bărbatului care nu-i este potrivit şi bărbatul să cadă în mâna femeii cu care nu se potriveşte? De mii de ani, filozofia analitică încearcă să găsească răspunsul pe care-l cere simțul nostru de dreptate. S-ar putea ca unii să vadă în această nenorocire un fel de plată. Căci se întâmplase, fără îndoială, ca unii dintre strămoşii lui Tess D'Urberville, îmbrăcați în zale, întorcându-se acasă cu chef de la vreo încăierare, să se fi purtat la fel, ba chiar mai rău, cu țărăncuțele de pe vremea lor. Dar, chiar dacă ideea că păcatele părinților trebuie să cadă asupra copiilor poate fi o morală acceptată de divinitate, ea este disprețuită de oamenii obişnuiți şi deci nu e de nici un ajutor în asemenea împrejurări.

Şi după cum obişnuia să spună, cu fatalism, rudele lui Tess, pierdute într-un ungher îndepărtat al lumii, aşa a fost să fie. Mare păcat! O prăpastie socială fără fund avea s-o despartă de acum încolo pe eroina noastră de tânăra fată care trecuse pragul casei părinteşti ca să-şi încerce norocul la ferma de păsări de la Trantridge."[1]

***

În spatele omului şi al voinței sale de a trăi, Destinul e conceput asemeni unui hazard multiplu şi implacabil din care, atunci când Dumnezeu tace, se „iveşte'" totdeauna nenorocul. Ne-am putea gândi la *Neînțelegerea* lui Camus şi, de asemenea, la inspirația lirică, epică şi morală a lui Melville în *Moby Dick* sau *Omoo*.

Imensa viziune pesimistă, unde zugrăvirea umanului e morală şi cosmică în acelaşi timp, triumfă asupra naturalismului... Ea va fi regăsită, de asemenea, la Selma Lagerlöf în *Povestea lui Gösta Berling,* roman dostoievskian şi tolstoian totodată. Această tendință grandioasă şi zguduitoare, care înalță romanul, se va intensifica in *pesimismul frenetic* al lui Ibsen, al lui Cehov uneori şi mai ales al romanelor lui Strindberg: *Pledoariile unui nebun, Domnişoara Iulia, Flamuri negre*. Romanul scandinav va ajunge astfel la o extremă limită, fie că e vorba de Hjalmar Bergman *(Markurell)* şi de Par Lagerkvist *(Viața înfrântă, Călăul, Piticul, Barrabas)* în Suedia, de Knut Hamsun *(Foamea,* 1890) în Norvegia sau de opera romantică a lui J. P. Jacobsen în Danemarca *(Maria Grubbe, Niels Lyhne)*.

Dacă exceptăm marile romane pesimiste ale lui Maupassant, ca O *viață* şi *Bel-Ami,* şi mai ales textele sale vizionare *(Frica, Le Horla),* această frenezie sarcastică rămâne totuşi pecetea unei anumite generații din țările Extremului Nord european. O vom regăsi în secolul ai XX-lea, îndulcită prin milă, în *Calva*re şi *Povestiri penibile* de cehul Karel Capek, violentă şi carnală la polonezul Przybyszewski *(Liturghia morților, Copiii lui Satan)*.

În Franța, ea va lua un alt aspect, mai estetic şi mai aplicat, totodată mai rafinat, în poveştile pline de cruzime ale lui Villiers de L'Isle-Adam, Barbey D'Aurevilly, Huysmans. Mai curând decât exprimarea unei nelinişti esențiale, aceşti povestitori caută în ferocitate un efect artistic. Ei se apropie astfel, în ultimă instanță, de o tradiție minoră, aceea a „romanului negru" şi a „romanului frenetic", apărut în Anglia la începutul secolului.

Francezi diabolici ori scandinavi deznădăjduiți rămân, de fapt, foarte departe de marea viziune naturalistă.

Din sinceritate sau din măiestrie, ei folosesc pesimismul sau neliniştea ca pe un *resort*. Dimpotrivă, pesimismul nu va apărea la naturalişti decât oarecum fără voia lor, ca o consecință a viziunii cosmice, a dragostei lor pentru oameni şi a simțului destinului de care dau dovadă. E, la urma urmelor, constatarea unui fapt biologic, răul fiind o lege, nu o boală.

În acest sens, inspirația naturalistă excludea orice complezență față de pesimism. Pesimismul devine fals când e sistematic. La marii naturalişti, el rezultă în chip firesc din interesul şi mila lor pentru oameni, din claritatea obiectivă cu care le circumscriu destinele. Prin aceasta – mai mult decât prin tehnica descrierii ori prin documentație – *Doamna Bovary* era, desigur, o operă prenaturalistă. La fel, *La răscruce de vânturi,* înflăcăratul roman pe care Emily Brontë l-a scris în singurătate. Dragostea cu iz incestuos dintre Catherine şi Heathcliff, pasiunile familiale, universul înăbuşitor din casa pierdută în lande, constituie, fără îndoială, un studiu al exaltării pasionale care depăşeşte intenția naturalistă. Dar linia

[1] Thomas Hardy: *Tess D'Urberville,* trad. cit., pp. 83–34. 66

clară, abundența vieții, severitatea povestirii aparțin deja acelei lumi din a doua jumătate a secolului, când arta romanescă unește puterea cu demnitatea.

De altfel, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, sora lui Emily, este, ca şi *Adam Bede* şi *Middlemarch* de George Eliot, una din cărțile pline şi lente, bogate şi involuntar moralizatoare, unde severitatea şi mila nu sunt în opoziție, potrivit acelei reguli care a constituit tocmai miracolul epocii... O întreagă strădanie în zugrăvirea *imbrogli*o-lui destinelor, într-un mediu îmbelşugat şi plin de viață, alcătuieşte substratul inspirației naturaliste şi, în ciuda complezențelor şi sentimentalismului ei, George Sand, în *Maeştrii clopotari, de* pildă, vesteşte această plenitudine.

* * *

Marele val naturalist a găsit Italia încurcată în micile epopei ale unității sale naționale. Şi totuşi, sufletul naturalist s-a exprimat brutal şi definitiv cu romanul lui Giovanni Verga, *Familia Malavoglia* (1881), origine a romanului italian. Şi aici fatalitatea joacă un rol în marea epocă a pesimismului.

E de ajuns o familie siciliană, altădată supusă destinului patriarhal, astăzi confruntată cu destinul modern. Destin de învinşi, ca acela al oprimaților şi inadaptaților lui Zola: de la agoniseala familială dobândită cu bătrâna barcă de pescuit *Providența,* Familia Malavoglia trece la speculă şi se umple de datorii; recrutarea sau războiul retrage, de fiecare dată, brațul băiatului care se pregătea să salveze situația: „În târgul acela mare bietul bătrân se simți singur, ca omul ce rătăceşte noaptea pe mare şi nu ştie încotro să cârmească barca. În sfârşit şi-au făcut pomană cu el şi i-au spus să se ducă la căpitanul portului, pentru că el putea şti. Acolo, după ce l-au trimis o vreme de la Ana la Caiafa, au început să răsfoiască nişte hârțoage şi să urmărească cu degetul pe lista morților. Când ajunseră la numele lor, Lunga, care nu auzise bine, că-i vâjâiau urechile şi asculta cu fața albă ca hârtia, lunecă încet-încetişor la pământ, pe jumătate moartă.

– Au trecut mai bine de patruzeci de zile de-atunci! spuse slujbaşul, închizând registrul. La Lissa s-a întâmplat! Cum de n-ați aflat până azi?"[1]

Nefericirea celor simpli, nefericire veşnică, pe care Verga ştie s-o exprime folosind acel adevăr care e al timpului său. Lupta şi falimentul unei familii slab dezvoltate într-o lume care evoluează (cel puțin administrativ), *Familia Malavoglia* ar fi putut fi chiar în Italia, doar un roman „regionalist". Dar marele suflu al pesimismului a trecut şi peste membrii acestei familii, cum a trecut peste *Bestia umană* şi peste *Tess D'Urberville*. În locul unei anecdote sociale, rămâne o tragedie. De aici înainte, întreaga literatură italiană va împrumuta acest sens tragic de la Verga. Şi, mulțumită lui, va trece de la marele naturalism direct la ceea ce, încă şi în zilele noastre, se numeşte „neorealism".

Acelaşi lucru se petrece în Spania, unde cruda şi nobila milă naturalistă inspira o clipă, la sfârşitul secolului al XIX-lea, romanele luxuriante şi oarecum facile ale lui Pérez Galdos *(Misericordia,* 1897), curând însă diluându-se în regionalismul lui Pereda şi în sentimentalismul Emiliei Pardo Bazán, pentru a nu reapărea decât la mijlocul secolului al XX-lea, o dată cu precursorul noului realism, Sébastian Juan Arbó.

Precedând îndeaproape renaşterea romanului spaniol care va începe în 1950, Arbó este, cu o întârziere de cincizeci de ani, un Hardy sau un Verga al literaturii spaniole: de la marele naturalism din 1880 la neorealismul din 1935 sau din 1950, nu există, în Spania şi în Italia, nici o soluție de continuitate. Țăranii catalani ai lui S. J. Arbó din *Drumurile nopții* sunt contemporanii lui Tess D'Urberville. Nimic nu aminteşte mai bine precizia biologică şi socială care emoționa la Zola, imensa milă necruțătoare care domina epopeea tolstoiană, cosmica atmosferă de solemnitate care transforma, la Thomas Hardy, o aventură țărănească într-o tragedie laică şi morală, decât acest accent, eschilian şi el, pe care S. J. Arbó îl foloseşte, în plin secol al XX-lea, pentru a evoca răbdarea şi nefericirea oamenilor. „Oamenii continuau să rătăcească pe drumurile nopții. Ei continuau să meargă în şir lung ce se destramă şi se-ncheagă, pentru a se răzleți şi reuni din nou, urmând potecile, străbătând câmpiile deşțelenite şi codrii deşi, într-un marş sigur către aceeaşi țintă, sub un semn fatal. În destinul general fiecare îşi urmează propriul său destin. Unul cântă, altul se văicăreşte, unul pătrunde în cotloane întunecate, departe de lumină şi de azurul cerului, altul urmăreşte fantome şi delirează sub bătaia vântului; unii închină imnuri soarelui şi binecuvântează viața, alții îşi ridică fețele noaptea, blestemând ziua în care s-au născut cu o voce grea de ocară, afurisenie şi plânset; alții o pornesc din nou, ca nişte resorturi încordate, ridică privirile spre cer, izbucnind într-un râs ascuțit, sec, sfâşietor, răsfrânt în groaznice ecouri în inima oamenilor, făcându-le şi

---

[1] Giovanni Verga: *Familia Malavoglia,* trad. de Nina Façon şi Dumitru Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, pp. 164–165.

mai aprigă spaima.

Colo sus se rotesc stelele fără memorie; neobosite, se rotesc liniştit pe căi infinite, se apropie de noi, se duc, revin şi se depărtează, lungă procesiune fără de sfârşit...

Şi iată acum un ungher pe pământ, un sat luminos, pe malul unui râu, şi iată o clipă, o clipă a timpului sub soare, într-o primăvară oarecare cu migdali în floare pe coastele muntelui, cu oamenii ce se apucă din nou de muncile ogorului. E o femeie, pe nume Marina, mărunţică, gârbovită de ani şi necazuri, răsărind din trecut ca o pădure deasă, ţinându-şi fiul de mână. Băiatul, treaz, are douăzeci de ani şi e deopotrivă ingenuu şi îndrăzneţ."[1]

În această artă aproape solemnă, care opune tandreţea umană indiferenţei cosmice, se simte acelaşi accent care inspirase *Jude neştiutul,* pesimismul cosmic amestecat cu dragostea pentru om, unde adevăratul naturalism, îşi află definiţia, fie că se manifestă foarte devreme – ca în Anglia, Rusia, Franţa – fie că se iveşte foarte târziu – ca de pildă, în Spania, şi (exceptându-l pe Verga) în Italia.

***

Marile cicluri naturaliste – în acest sens, un roman lung ca *Tess D'Urberville* dă şi el impresia unui ciclu –, „romanele milei necruţătoare" se defineau prin zugrăvirea, implacabilă şi tandră, unde dragostea pentru om înfruntă, dincolo de pseudoteoriile biologice sau sociale, sensul destinului, ca la Camus, care încheie, în Franţa, ciclul.

La Zola – într-o mai mare măsură decât la Tolstoi – se întâmplă ca o carte cum e *Cârciuma* sau *Nana* să exprime în acelaşi timp fatalitatea socială şi fatalitatea individuală. Inspiraţia naturalistă pretinde de altfel ca aceste două fatalităţi să coincidă, şi tocmai aici stă coerenţa ei. Numai că anumiţi creatori naturalişti izbutesc să lumineze atât de violent o fiinţă omenească pe fundalul social, istoric şi biologic, care-i constituie mediul, încât cartea dobândeşte un deosebit relief. Aşa face Tolstoi, de pildă, cu Nataşa Rostov sau cu Andrei Bolkonski, Thomas Hardy cu Tess, Roger Martin du Gard cu Jacques Thibault. În alte cazuri, la Verga şi adesea la Zola, de pildă, dimpotrivă, personajele se confundă cu fresca...

Ciclul naturalist devine atunci un simplu „tablou de mari dimensiuni". Mai mult sau mai puţin lipsit de ceea ce îi conferea dimensiunea tragică, în măsura în care personajul nu mai posedă o autonomie artistică, conflictul dintre om şi mediu, dintre om şi destin se reduce la o vastă şi masivă evocare. Valoarea lui constă în faptul că zugrăveşte un vast ansamblu uman. În secolul al XX-lea, „romanul-frescă" va fi, aşadar, cel care descrie pe larg, în trăsături ample, un loc sau un timp: o familie engleză în *Forsyte Saga* de Galsworthy, canadiană în *Jalna* de Mazo De La Roche, viaţa claselor mijlocii la începutul secolului la Heinrich Mann *(Tinereţe, Profesorul Unrat),* sau la Arnold Bennett *(Treptele lui Riceyman)*; viaţa ţăranilor olandezi în *Zuyderzee* de Jef Last sau unguri în *Cei din Pustă* de Gyula Illyés; problemele vieţii muncitorilor în *La umbra uzinei* al finlandezului Toivo Pekkanen.

În romanul-frescă, intenţia *documentară* va prevala asupra *sensibilităţii tragice* caracteristică romanelor milei necruţătoare. Ea va înfăptui în general acel legământ al realismului masiv care a stat la originile „naturalismului", dar pe care marii romancieri naturalişti l-au depăşit fără a-şi da seama, transformând pictura naturalistă în tragedie cosmică.

***

De la sfârşitul secolului al XIX-lea însă intenţia naturalistă şi fresca realistă se impun într-o anumită formă a romanului istoric.

Din cauza lui Walter Scott şi a admirabilului Alexandre Dumas, romanul istoric este confundat adesea în Franţa cu romanul de aventuri. Şi, într-adevăr, la naşterea sa, romanul istoric sau arheologic a împrumutat de la romanul de aventuri un element de interes destul de grosolan (dar plăcut). Ne-ar încânta oare evocarea lui Ludovic al XI-lea fără vitejia lui Quentin Durward? Poate că nu, de vreme ce *Cinq-Mar*s al lui Vigny, unde eroul nu e un paladin convenţional, ne plictiseşte... Romanul de capă şi spadă a avut şi el prea mult succes cu d'Artagnan şi Lagardère, pentru a nu zdrobi romanul istoric propriu-zis. În ţările unde secolul al XIX-lea nu se caracterizează prin naţionalism, romanul istoric rămâne jocul romantic al unui visător plin de imaginaţie în *Pajul lui don Enrique cel suferind* al spaniolului Larra, truculent la Hugo în *Notre-Dame de Paris,* aplicat şi precis în *Cronica domniei lui Carol al IX-lea* a lui Mérimée.

Totuşi, în epoca naturalistă, romanul istoric este descoperit de către naţiunile mai puţin vechi sau

[1] Sébastian Juan Arbó: *Camins de la nit, 2* vol., 1935.

mai puţin continue decât Anglia şi Franţa. Îl descoperă cu gravitate, asemeni unei întoarceri la originile lor naţionale, asemeni unei epopei patriotice; nu mai e un roman de aventuri, e o *Cântare a lui Roland* întârziată cu câteva secole, scrisă sub influenţa lui Flaubert, Hugo, Tolstoi.

Originea îndepărtată a adevăratului roman istoric, necunoscut în Franţa, e poemul epic naţional, scris în secolul al XIX-lea sub influenţa romantică, într-o imitaţie savantă a stilului popular: în Polonia, *Pan Tadeusz* de Adam Mickiewicz evocă moravurile, viaţa, folclorul şi patriotismul poporului polonez. La celălalt capăt al lumii, Argentina îşi găseşte retroactiv sufletul naţional în mitul *gaucho* cu *Martin Fierro* de José Hemández. În acelaşi moment, Rusia îşi află expresia în *Taras Bulba* de Gogol.

După 1860, acestei inspiraţii epice şi patriotice i se adaugă o intenţie arheologică şi estetizantă marcată de *Ultimele zile ale Pompeiului* al englezului Bulwer Lytton, *Quo vadis?* ai polonezului Sienkiewicz, *Salammbô* al lui Flaubert. Inspiraţie mai rece, dar, in ultimă instanţă, tot o *sensibilitate naturalistă* – amploare, înălţime şi milă – va face sinteza diverselor tendinţe amintite în aşa-numitele *mari cicluri naţionale*. Sienkiewicz nu e numai autorul unui roman destul de convenţional şi sârguincios asupra originilor creştinismului, ci şi al unei mari trilogii din secolul al XVII-lea, *Prin foc şi sabie, Potopul, Pan Wolodyjowski*. Marele ciclu medieval şi norvegian *Kristin Lavrandsdatter* de Sigrid Undset adaugă intersului istoric acel sens suveran şi crud al vieţii şi al întorsăturilor ei, pe care-l întâlneam în epoca naturalistă la Tolstoi şi Thomas Hardy. La unele popoare ale Asiei, epopeea naţionala, amestec de lirism şi inspiraţie naturalistă, va prinde formă în secolul al XX-lea: epopeea cazahă *Abai* de Muhtar Auezov... Astfel, măreţia naturalismului e perpetuată de o anumită formă epică şi sociologică a romanului istoric, ca şi de ciclul romanesc realist...

***

Iată de ce „naturalismul" nu e un ansamblu de teorii literare, ci o *atitudine* şi o opţiune a romancierului, o viziune a destinului uman. El împrumută în general, fără discernământ, toate procedeele sale de la arta romanului din secolul al XIX-lea, de la arta „realistă". Naturalismul nu caută să pătrundă în adâncul conştiinţei, refuză subtilitatea analizelor şi profunzimile subiectivităţii. Nici o căutare artistică, în afară de cea pur formală, în descriere, sau puternică, abilă, însă grosolană, în compoziţie. Personajele pot fi puse în mod uluitor în lumină, dar nu sunt niciodată redate în amănunţime.

Aparent absorbit de grija frescei sociale, în realitate însă de sentimentul tragic al destinului, acest naturalism n-a complicat scrisul romanesc ci, dimpotrivă, a făcut să ţâşnească o emoţie obiectivă dintr-o descriere simplă şi uneori simplistă, dar vastă, amplă, evocatoare.

Căci măreţia inspiraţiei e ceea ce caracterizează acest roman şi îl deosebeşte de simpla frescă plată şi pitorească, documentară şi abilă, căreia îi putem rezerva numele mai simplu de „realism". S-ar cuveni poate să numim „naturalism" acea imensă şi crudă viziune romanescă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea: amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămâne pur umană şi sociologică şi mai ales simţul ascuţit, biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism şi o milă latentă... În această inspiraţie şi în această forţă se reunesc toate marile romane ale unei jumătăţi de secol: precedaţi de George Sand, George Eliot, Charlotte Brontë, de unele aspecte din Hugo, Flaubert, Maupassant, iată-i pe Zola, Verga, Thomas Hardy, Selma Lagerlöf, Tolstoi (care a fost, totuşi, în principiu, antinaturalist), apoi continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexö, Sigrid Undset. Destinul uman e în întregime reintegrat în destinul social şi istoric, drama colectivă şi drama individuală se echilibrează perfect şi autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică...

Prin coerenţa, umanitatea şi măreţia sa, acest roman „naturalist" constituie unul din masivele creaţiei romaneşti.

IV Arta romanului

Desfăşurarea realismului la începutul secolului al XX-lea: realismul cumpătat. – Măiestria şi sterilitatea lui. – De la realism la La Belle Époque. – Romanul de analiză: André Maurois, Lacretelle, Chardonne, Jérôme şi Jean Tharaud. – Siguranța povestitorului şi eleganța romanului psihologic. – Romanele adolescenței. – Zugrăvirea ambianțelor.

Abilitățile romanului postrealist şi procedeele povestirii. – Sensul prezenței. – Pătrunderea în conştiința eroului. – Arta racursiului. – Perfecțiunea romanului tradițional. – Un exemplu: romanul gliei; temele romanului țărănesc; Blasco lbánez, Maurice Genevoix; pitorescul regionalist; caracterul şcolăresc al romanului rustic. – Erorile romanului tradițional.

Romanul fusese proaspătul îmbogățit al secolului al XIX-lea. Poseda uriaşa avere imobiliară a „frescelor sociale", majoritatea acțiunilor la Banca Istoriei, exercita controlul asupra dramelor umane, era proprietarul unui hotel particular la Paris datorită lui Bourget, unei vile lângă Bosfor datorită lui Loti, unor fiefuri în viața provincială de pe urma lui Balzac şi Flaubert. Până în 1800 nu i se ceruse altceva decât să amuze şi să emoționeze; acum, era consultat în problemele pauperismului sau ale divorțului. Manifesta pretenții „ştiințifice". Niciodată *literatura nu se bucurase de competența universală recunoscută romanului la începutul secolului al XX-lea*. Romanul crescuse o dată cu presa şi cu organizarea opiniei publice. Dincolo de informare şi de discuția publică, el constituia un instrument de meditație, de punere la punct, de vulgarizare sau de prezentare a tezelor. Încă din vremea lui Balzac sau Dickens se înfățişa ca un „reportaj" imaginar, iar Zola a adâncit această tendință: reportaj în străfundurile căruia se găseşte o „filozofie", socială sau de altă natură.

Romanul va păstra acest rol în secolul al XX-lea. Un mare număr de romane „pun" o „problemă" care ar fi putut fi aceea a unei anchete-reportaj: educația populară în *Grădinița de copii* de Léon Frapié în 1904, drama țăranilor în *Grâul care încolțeşte* de René Bazin în 1907 sau în *Nène* de Ernest Pérochon în 1927.

Totuşi, violența şi agresivitatea cu care pune „probleme" romanul secolului al XIX-lea va fi urmată în epoca postrealistă, între 1890 şi 1940, de o artă mai cumpătată, mai finisată şi mai puțin răscolitoare. Mă refer la desfăşurarea realismului, la romanul bine alcătuit care oferă plăcerile reunite ale analizei şi povestirii, ale documentării şi imaginației, şi care, prin seriozitatea, farmecul, perfecțiunea literară şi didactică precum şi datorită lipsei de nelinişte artistică cucereşte şi formează în decursul primei jumătăți a secolului al XX-lea un public conştiincios şi cinstit, lipsit de snobism, dar doritor de noutăți şi gata a se adapta încet-încet la nişte optici noi: public fără de oare romanul n-ar fi supraviețuit dispariției progresive a acelui foileton (romanul-foileton al secolului al XIX-lea putea fi scris de Balzac sau de Flaubert) care a chezăşuit triumful genului.

* * *

Prin arta de a povesti, de a informa, de a stârni interesul şi de a emoționa, ca şi prin interesul ca atare trezit de subiectele alese, începând din 1890 se impune romanul „realist" – psihologic sau de moravuri – care îşi găseşte instrumentele narațiunii şi analizei, precum şi propriile intenții de zugrăvire fidelă şi nuanțată, de informare şi de veridic, în investigațiile romaneşti ale secolului al XIX-lea.

Temele sunt limpezi şi obiective, bine delimitate, tratate cu dibăcie şi precizie. El alege un subiect bine determinat din realitatea umană: istoria unei familii în *Făclia familiei Riffault* de Gaston Chérau ori în *Forsyte Saga* de Galsworthy; nuanțele, neînțelegerile şi problemele ivite între doi oameni în *Epitalam* de Jacques Chardonne sau în *Amanții neliniştiți* de Marcelle Vioux; un mediu social: patronatul in *Căsătorii* de Charles Plisnier, ruinele unui mare oraş în *Hotel Nord* de Eugène Dabit. Amintind întrucâtva de romanul tezist, acest roman pune adesea o "problemă" socială: primejdiile înjosirii şi înstrăinării prin care trece fata sărmană din *Trupul tău îți aparține* de Victor Margueritte, sau dramele copilăriei delicvente în *Câini pierduți fără zgarda* de Michel Cesbron. Provincia, modul de viață al țăranilor, tragediile lor surde şi secrete îi oferă prilejul tablourilor pitoreşti, narațiunilor savuroase şi dramatice. Această artă precisă poate fi aplicată aventurii *(Oamenii mării* de Edouard Peisson) sau exotismului *(Malaezia* de Henri Fauconnier, *Vin ploile* de Louis Bromiield).

Romanul realist cumpătat reia intenția generală a realismului secolului al XIX-lea: a reprezenta realitatea extrăgând din ea materia pentru un „tablou" sau pentru un „studiu"'. Originile lui sunt: Balzac,

Flaubert, Zola, Maupassant, „clasicii" romanului. El abandonează fundalul epic şi misterios, înflăcărarea aproape mistică şi vizionară, pentru a căuta o precizie mai plăcută şi mai nuanţată. Şlefuieşte şi decantează, slăbind-o totodată, inspiraţia marilor creatori. Dar păstrează optica realistă: a prezenta obiectiv un aspect al realităţii, menţinând autorul şi cititorul *deasupra* acestei realităţi, transformându-i în analişti, în observatori şi în judecători plini de simpatie. Arta romanului se defineşte în acest caz prin preciziunea analizei, abilitatea şi farmecul cu care e „redată" realitatea observată comod de romancier – acest martor fără complexe – şi de complicele său. cititorul.

De acest stil romanesc se vor îndepărta, în secolu] XX, Joyce, Proust şi atâţia alţii, iubitorii de noi căutări. Nu fără motive ori fără scuze, căci arta postrealistă, reînnoindu-şi subiectele dar nu şi viziunea, se imobiliza într-o anumită optică, riscând să devină, prin raportare la marii realişti şi la marii naturalişti, ceea ce fuseseră pictorii academişti în raport cu pictura clasică.

Era, cu toate acestea, o artă bogată şi într-un înalt grad evoluată. Bogată prin varietatea subiectelor – psihologice, sociale, pitoreşti: sentimentele, moravurile, oraşul, familiile, clasele sociale, provincia, exotismul, ţările străine... Evoluată pentru că tehnica, procedeele, ceea ce am putea numi gramatica şi sintaxa romanului, ating *perfecţiunea complexităţii şi echilibrului, măiestria desăvârşită*. Arta lui Jacques de Lacretelle şi a lui Gaston Chérau e infinit mai subtilă şi mai perfectă decât cea a lui Proust, Musil, Joyce, Michel Butor.

Atât de perfectă, încât devine sterilă şi convenţională. Bogăţia, abilitatea şi preciziunea sa amintesc de aventura artei tapiseriei: artă admirabilă, deşi pompoasă, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, aşa cum admirabilă a fost mai târziu, în roman, inspiraţia lui Balzac şi a lui Zola. În secolul al XIX-lea tapiseria goblenurilor atinsese culmea perfecţiunii tehnice şi a fineţii, utilizând cu abilitate peste două sute şaptezeci de culori; dar ea nu-şi va regăsi funcţiile creatoare decât in secolul ai XX-lea, când Lurçat se va limita la o duzină de culori... La fel, romanul extrem de abil al postrealiştilor nu a putut fi reînnoit decât de Virginia Woolf, Joyce şi Musil.

Dar tapiseria secolului al XIX-lea, bogată şi searbădă, dispreţuită astăzi, va fi reevaluată peste douăzeci de ani. Şi romanul postrealist din perioada 1890–1940, la fel de bogat şi de searbăd, va trebui să sufere, după rebutări considerabile, aceeaşi reevaluare. Reevaluare cu atât mai lesnicioasă cu cât, lăsând la o parte căutările ezoterice, romanul nu s-a depărtat prea mult de tradiţia postrealistă: după 1950, vedem cum, într-o mai mare măsură decât „căutările" ezoterice, se înstăpâneşte o tendinţă anecdotică (Cesbron, Bazin, Michel de Saint-Pierre, Peyrefitte etc.), care nu se deosebeşte de post-realism decât printr-un plus de nervozitate...

Iată motivul pentru care ceea ce a constituit, timp de cincizeci de ani, până la al doilea război mondial, romanul tradiţional, adică romanul de succes, premiat de fraţii Goncourt şi cumpărat de toate bibliotecile, nu e o materie neglijabilă pentru aventurile, epocile şi climatele romanului. Este, dimpotrivă, înfăptuirea şi maturizarea, lipsită de geniu, a marilor cuceriri ale secolului al XIX-lea, pe de-o parte, şi pe de alta statornicirea unei gramatici a naraţiunii şi a unui registru de teme pitoreşti, la care evoluţia romanului, în impulsurile sale continue de vulgarizare, consolidare, desfăşurare şi conservare, va avea totdeauna nevoie să recurgă.

* * *

În plină înflorire, calmă, dar nu lipsită de îndrăzneli, *La Belle Epoque* („Frumoasa Epocă") a fost epoca parizienilor care practicau jocul frivol de-a satira pariziană. După pedantele romane reacţionare ale lui Barrés şi Bourget *(Dezrădăcinaţii, Discipolul),* după mondenităţile sceptice ori scandaloase ale lui Abel Hermant *(Mezinul familei Coutras)* şi Paul Hervieu *(Zugrăviţi de ei înşişi),* Paul Adam *(Forţa, Trustul),* şi René Bazin *(Pământul care moare, Grâul care încolţeşte)* sunt studiate cu gravitate probleme sociale, însă Octave Mirbeau desfăşoară o vervă batjocoritoare, iar critica protestează în faţa îndrăznelilor „sexuale" ale lui Marcel Prévost *(Don Juanele)*. Cu Paul Margueritte sau Edouard Rod începe de altfel epoca în care se discuta cel mai mult despre iubirea liberă. Peste toate acestea domneşte elegantul pseudoclasicism, onctuos şi acidulat totodată, al lui Anatole France[1].

---

[1] Din teama de a nu plictisi, suntem nevoiţi să limităm acest capitol dedicat unei arte postrealiste extrem de cizelate, dar lipsite de geniu, la romancierii francezi luaţi cu titlul de exemplu, în Anglia, desigur, se desfăşoară epoca în care James Stephens scrie despre *Fiica femeii de serviciu,* iar Arnold Bennett – despre clasele mijlocii, în timp ce pe May Sinclair o interesează feminitatea, iar Marguerite Radclyffe Hali publică scabrosul roman *Fântâna singurătăţii*. În Italia, în spatele strigătelor lirice confuze ale lui D'Annunzio, domină sentimentalismul lui De Amicis *(Romanul unui învăţător)* sau „umorul" mic-burghez al lui Panzinì; Matilde Serao scrie reportaje pitoreşti, Grazia Deledda face elogiul sufletului sard, iar Luigi Capuana livrează melodrame în genul lui Georges Ohnet *(Marchizul de Roccaverdina)*. Romanul sentimental al lui Arrnando Palacio Valdés se

Dar, cu mai mult succes decât celelalte tipuri de roman, romanul postrealist va triumfa începând din 1921 cu „romanul psihologic" sau „romanul de analiză". Într-adevăr, se impunea practic „crearea" acestui gen unde se amestecă „romanul intim" cu romanul de moravuri propriu-zis. O întreagă artă subtilă şi exersată poate fi aplicată aici, unde zugrăvirea pasiunilor, arta vieţii familiare şi a dialogului, evocarea discretă a vieţii burgheze, naraţiunea bine întocmită, episoadele pariziene se unesc cu un dram de „confesiune". În *Climate* (1929), André Maurois ştie să evidenţieze în mod admirabil „climatul" estompat al unei bune familii şi în acelaşi timp ardoarea fiinţelor care încearcă să se exprime în acest cadru. *Cercul familial* (1932) şi *Instinctul fericirii* (1934) prezintă cele mai nuanţate studii cuprinse între zugrăvirea unui mediu şi cea a unui individ.

Măsura şi eleganţa sunt, la drept vorbind, cele care ne seduc în acest roman psihologic. Făcând abstracţie de celelalte aspecte ale realităţii, ei te invită să trăieşti într-un univers de sentimente. Plăcerea e dublă: participi la o aventură sentimentală, dar participi de la distanţă. Romanul psihologic îţi îngăduie să simţi şi să analizezi totodată, prin această îmbinare oferind cititorului o atitudine şi o superioritate pe care nu le-ar fi putut dobândi în experienţa trăită.

Când în 1922 Jacques de Lacretelle studiază în *Silbermann* accesul de prietenie care-l îndeamnă pe tânărul burghez în vârstă de aproape paisprezece ani să protejeze şi să admire un mic evreu inteligent, neîndemânatie şi persecutat, această firavă aventură e relatată cu multă sensibilitate, dar la *trecut* şi pe un ton obiectiv: „Începând cu a treia, treci în cursul superior al liceului. Acesta ocupa jumătate din clădire"[1]... La fel, Jacques Chardonne nu intră în subiectul *Epitalamului* – frecuşurile dintre doi soţi bine educaţi, datorate nepotrivirilor de caracter – decât după ce a adoptat, în primul din cele două volume ale acestui roman conjugal, tonul observatorului „superior": „Berthe era o fetiţă foarte veselă, dar îi plăcea să judece. Când vedea că mama ei e agitată, îngrijorată şi veşnic ocupată cu dulapurile, se gândea că oamenii sunt nefericiţi din slăbiciune şi neglijenţă."[2] Şi, pentru a povesti în *Slujnica stăpână* istoria unui baronet care o impune drept stăpână a domeniului său pe metresa adusă din cafenelele Parisului, Jérôme şi Jean Tharaud folosesc un stil de analiză psihologică inspirat de Benjamin Constant sau Fromentin: „Această posomorâtă istorie, veţi spune, ar fi putut oferi material pentru un straniu roman rustic, dacă aş fi fost în stare să dau informaţii mai precise asupra aventurii însăşi şi al prea puţin simpaticului ei erou"[3].

În romanul psihologic domină o elegantă „distanţare" a naratorului (care foloseşte sau nu persoana întâi) faţă de furtunile sentimentale pe oare le descrie. Această stăpânire este împrumutată de la autorii romanelor intime din secolul al XIX-lea, care au întâmpinat destule piedici până să ajungă la ea... Dar, o dată împrumutată, scriitorii psihologişti o folosesc ca fini stilişti. Jacques Chardonne a avut în fond mult curaj atunci când a tradus, în chipul cel mai amănunţit, uluitoarea banalitate a vieţii conjugale şi a crizelor ei: „Bertha se ridică, apoi se aşeză din nou, năucită, şi, cu voce scăzută, spuse dintr-o răsuflare:

– Scumpule, ştiu că nu mă mai iubeşti.

– Iar! spuse Albert, ridicându-se brusc.

– Vezi că nu pot vorbi cu tine?

– Iartă-mă, spuse el, aşezându-se. Te ascult. Poţi să-mi vorbeşti. N-am să te întrerup.

Privi ciucurii fotoliului, gândind: «Trebuie s-o ascult».

– Nu mă mai iubeşti... Ştiu, continuă Bertha cu o voce la început scăzută şi calmă. M-am silit să nu văd... dar nu-i cu putinţă."[4]

Prin asemenea dialoguri, pe asemenea teme, romanul psihologic se apropie de romanul-foileton, de care îl desparte o anumită dezinvoltură... În aceeaşi epocă, sau aproape, Alberto Moravia în Italia *(Indiferenţii,* 1929) sau Evelyn Waugh (*Aceste josnice trupuri,* 1930), în Anglia, tratează aceeaşi temă, nervozitatea feminină, a bărbaţilor sau a femeilor, însă cu mai multă voie bună. Dar aşa-numitul roman „psihologic" ia în serios crizele de nervi, le idealizează şi le transformă în dramă burgheză, salvându-se prin eleganţă.

---

impune în Spania, iar Emilia Pardo Bazán face dovada unei originalităţi relative apărând cuviincios feminismul, în timp ce verva lui Blasco Ibáñez conferă totuşi o oarecare forţă romanelor sale valenciene *(Pământ blestemat)* sau mediteraneene *(Mare nostrum)*. În literaturile germanice, naturalismul stăpâneşte primele opere ale fraţilor Mann, lumea se delectează citind fanteziile vieneze pline de cruzime ale lui Schnitzler, mult superioare de altfel vervei pariziene a lui Abel Hermant.
E de asemenea momentul în care apar Gide, Pirandello, Unamuno şi, în curând, Kafka. Dar nu-i vom regăsi decât mai târziu, într-un alt domeniu al romanului. În acesta, care e „mărunţişul realismului", nu putem folosi decât un număr restrâns de exemple, pe care suntem nevoiţi să le alegem, pentru a nu deruta, din rândul scriitorilor francezi; cititorii francezi din 1962 n-au auzit şi nu vor auzi niciodată de Emilia Pardo Bazán... Au şi uitat poate de numele lui Gyp ori de Lucie Delarue-Maldrus...

[1] Jacques de Lacretelle: *Silbermann,* Gallimard, 1922, p. 7.

[2] Jacques Chardonne: *L' Epithalame,* Stock, 1921, vol. I. p. 1.

[3] Jérôme et Jean Tharaud: *La maîtresse servante*. Pion. p. i.

[4] Jacques Chardonne: *L'Épithalame*. Stock, vol, II, p. 199

Eleganță datorată în parte siguranței naratorului care descrie complezent nişte văicăreli, dar o face în stilul unui mare roman intim al veacului trecut: „Vedeam cum exaltarea mi se spulberă în fata acestei tandreți, îi ascultam obiecțiile cu o tainică plăcere, pledam încă împotriva ei, dar – lucru ciudat – nu-mi puteam ascunde că eram îmbărbătat de certitudinea că nu se va lăsa convinsă."[5] Am putea crede că citim *Adolphe:* acelaşi stil, aceeaşi falsă detaşare... Singura deosebire e că romanul lui Benjamin Constant îşi datorează alura unei pasiuni stinse, dar în definitiv tot unei pasiuni, în timp ce romanul psihologic imită, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, această pasiune pentru a o transforma în dramă burgheză.

Căci eleganța romanului psihologic ține şi de cadrul în care el se desfăşoară. Între 1890 şi 1940 mai era încă perioada când funcționarul mărunt, provincialul ratat, micul burghez amator de cărți la modă sunt „epatați" de romanul care aduce în scenă mici nobili de țară sau mari burghezi. În *Epitalam,* înainte ca Berthe şi Albert să-şi înfrunte firile, primul volum al operei e făcut din elegante flirturi consumate în jurul unui teren de tenis; toți provincialii francezi visau pe atunci să se distreze în jurul unui teren de tenis. Povestitorul din *Silbermann*, un tânăr burghez, compară apartamentul tatălui său, magistrat, cu apartamentul unui anticar evreu. Frații Tharaud, ca şi La Varende, mizează pe „micul nobil de țară". În *Ordinea,* Marcel Arland aduce în scenă o familie burgheză. În definitiv, romanul psihologic nu îşi găseşte strălucirea şi farmecul în finețea psihologică, ci în faptul că evocă pitorescul, bogăția sau stilul de viață al unei societăți aflate cu două sau trei trepte deasupra lumii cititorilor săi...

Acesta a fost, între 1890 şi 1940, esențialul lui punct de atracție. Era considerat psihologic romanul care oferea publicului, alcătuit din semi şi sferto-burghezi, un alt mediu.

În această atmosferă un pic convențională, chiar dacă foarte adevărată şi just redată, îşi va desfăşura romanul psihologic analizele, problemele şi finețea, fixându-se la *tem*e precise şi nu lipsite de realitate. Cea mai pregnantă, mai imediată, mai captivantă e problema cuplului: romanul feminin al Andreei Corthis, *Numai pentru mine* (1919), vocația lui Jacques Chardonne a cărei desfăşurare începe cu *Epitalam* (1921), continuându-se cu *Eva sau jurnalul întrerupt* (1930), *Claire* (1931), *Romanticii* (1935), romanul ingenuu şi stufos al lui Jacques Rivière, *Aimée* (1922) şi transpunerea temei în noua viață cosmopolită: *Lewis şi Irène* de Paul Morand în 1924.

Epoca 1921 găseşte în studierea adolescenței o altă temă arzătoare, pitorească, îndrăzneață şi banală: *Viața neliniştită a lui Jean Hermelin* de Jacques de Lacretelle (1920); *Premiantul clasei* de Benjamin Crémieux şi *Adolescență neliniştită* de Louis Chadoume (1921); *La 18 ani* de epicurianul standhalian Jean Prévost şi *Suflet tenebros* de catolicul Daniel Rops (1929); fără a mai pune la socoteală *Îndrăcitul (Le Diable au corps)* de Raymond Radiguet (1923), care scapă normelor. De fapt, interesul pentru sufletul adolescentin cunoştea o înflorire târzie în 1921, deoarece poezia temei fusese găsită în *Cărarea pierdută* (1913) de Alain Fournier, iar neliniştitoarea ei cruzime – în *Rătăcirile elevului Törless* (1910), opera unui scriitor care avea un alt destin – mai îndelungat – de împlinit: Robert Musil.

* * *

Elementul picant nu lipseşte; e acelaşi pe care îl va regăsi, prin întoarcerea la anecdotă, o bună parte a romanului între 1948 şi 1962. Cartea „îndrăzneață" (sau chiar scandaloasă) prin subiectul ei poate fi întâlnită în toate epocile. Primele romane ale lui Françoise Mallet-Joris sau ale lui Françoise Sagan nu sunt mai scabroase decât *Falsele fecioare* (1894) şi *Don Juanele* de Marcel Prévost. A mai existat şi un *Domnul Venus* care anunța multe lucruri. De altfel, erotismul din *Suzanne* (1896) de Léon Daudet nu este inferior celui din romanul contemporan; e doar ceva mai solemn.

Aceeaşi acuitate – căci înrudirea este mare între perioadele 1890–1910 şi 1948–1962 – în studiul cinic al vieții sociale. *Prostia pariziană* (1884) de Paul Hervieu sau *Trustul* (1910) de Paul Adam nu sunt cu nimic mai prejos decât *Mărite familii* (1948) de Maurice Druon ori *Aristocrații* (1954) şi *Scriitorii* (1957) de Michel de Saint-Pierre. Cosmopolitismul baroc, agresiv, foarte modern, poate fi găsit în *Transatlanticele* (1897) şi în *Trenuri de lux* (1908) de Abel Hermant. Iar întreaga serie de *Domni de Courpicre,* tot de Abel Hermant, evocare cam amară a unui diplomat fantomă, totuşi foarte viu, te face să te gândeşti la ironia de mai târziu a lui Roger Peyrefitte şi chiar la cea a lui Jouhandeau.

Drama psihologică şi drama socială se unesc într-un fel de zugrăvire a dezordinii psihologice şi morale de după 1920 (încă o temă romanescă „de epocă"): *Etienne* (1924) şi *Ordinea* (1929) de Marcel Arland, *Scandalul* (1930) de Pierre Bost, opera plină de nelinişte a lui Pierre Drieu La Rochelle (*Bărbatul năpădit de femei,* 1925); *Burghezia visătoare* (1937); *Gilles* (1939) analizează minuțios şi veridic, nu fără

[5] Jérôme et Jean Tharaud. *La Maâtresse servante,* p. 224. 84

farmec, o întreagă stare de spirit, dificultatea de a trăi, caracteristică atât societății cât şi individului. Cititorii care în 1954 sau in 1962 admiră ca pe nişte revelații pe tinerii autori ce traduc *răul* generației lor, vor fi poate surprinşi regăsind, cu treizeci sau patruzeci de ani mai devreme, romancieri mai demni de stimă care, cu o artă mai discretă şi îndeosebi mai împlinită, exprimau acelaşi „rău" sau aproape.

Dar realismul social se preocupă şi de faptele reale mărunte, ca şi de personajele „tipice". Este vorba de sensul atmosferei, de studierea unui mediu caracteristic: micii burghezi ai lui René Béhaine, evreii orientali ai lui Jérôme şi Jean Tharaud *(În umbra crucii, Trandafirul din Saaron),* boema din Montmartre în romanele lui Pierre Mac Orlan *(Clica din cafeneaua Brebis),* „drojdia societății" în *Jésus la caille* (1914) şi *Omul hăituit* de Francis Carco. Alteori, acest roman de informare socială enunță în termeni dramatici o problemă morală sau socială *(Falsele fecioare* de Marcel Prévost) ori îşi închipuie că dezvăluie culisele şi dedesubturile unei activități sociale: *Trupuri şi suflete* de Maxence Van Der Meersch, care anunța într-o modalitate gravă ceea ce Roger Peyrefitte va face mai târziu cu o acerbă ironie.

Infinită e varietatea secretelor sociale vehiculate cu talent de romanul postrealist. El va şti să facă bilanțul acelei mari aventuri care a fost primul război mondial – *Crucile de lemn* de Dorgelès sau *Echipajul*de Kessel în 1924 – după cum la fel de bine va şti să vorbească despre societățile „exotice"; Africa de Nord la Jérôme si Jean Tharaud (*Rabat sau ceasuri marocane,* 1918; *Marrakech sau stăpânii din Atlas,* 1920; *Fez sau burghezii Islamului,* 1930); Canada cu celebra M*aria Chap-delaine* de Lcuis Hémon; cercul polar cu Maurice Bedel *(Jérôme 60° Latitudine Nordică);* itinerarii turistice cu T'Serstevens *(Vagabond sentimental,* 1923, *Itinerar spaniol,* 1933); călătorii cu ambarcațiuni cu vele şi aventuri vânătoreşti cu Edouard Peisson, Roger Vercel şi atâția alții...

***

Roman de moravuri, roman psihologic, roman rustic, exotism şi aventură, tot atâtea „genuri" la fel de precise şi la fel de riguroase ca odinioară oda, elegia sau satira, supuse, precum altădată poezia postclasică unui anumit ritm, unui anumit limbaj, unui anumit ton. Bineînțeles, nu tonului aristocratic, ci firescului, pitorescului, cuvântului propriu. Şi, dacă nu se mai foloseşte marea metaforă, perifrază şi prozopopeea, se foloseşte în schimb povestirea, descrierea, portretul, dialogul, analiza, chiar prologul.

Ca orice artă rafinată, romanul postrealist îşi are întorsăturile, abilitățile majore, convențiile şi îndrăznelile sale.

I se întâmplă să uzeze în introducere de acel ton peremptoriu şi monden care aruncă praf în ochi: „În acea *frumoasă seară de mai, caldă şi limpede,* profesorul Martial Hauffroy, membru al Academiei de ştiințe şi al Academiei de medicină – în pofida puternicei sale originalități – îşi sărbătorea nunta de argint în *luxoasa-i locuință* de pe Avenue Wagram. Se aflau acolo vedetele ştiinței, literaturii, politicii..."[1]

Acest început de capitol al lui Léon Daudet (Daudet omul prețuia mai mult decât romanele sale, fiindcă i-a descoperit şi impus pe Proust şi Bernanos) se apropie poate cam prea mult de caricatură: acea „frumoasă seară", „caldă şi limpede", amestecată cu „luxoasa locuință"... Abilitățile vădite de arta povestirii sunt, la drept vorbind, altele decât cele specifice romanului-foileton. Ea recurge uneori la prolog în expunerea inițială, precum şi la diferite cochetării de povestitor pentru obținerea acelui „efect de distanțare" pe care arta dramatică nu-l va descoperi decât mult mai târziu: „Îmi cereți, domnule, să vă scriu cu de-amănuntul acea mică dramă câmpenească despre care v-am vorbit într-o zi pe când vânam împreună acum câteva luni. Spuneați că această întunecată istorie ar putea oferi material pentru un ciudat roman rustic..."[2]. Dar în definitiv, arta romanului bine făcut e mai netă şi mai subtilă: cititorul este introdus, încă de la început, într-o acțiune în curs, revenindu-se însă câteva pagini mai departe asupra lămuririlor necesare cu privire la personaje: „Servitorul intră în sufragerie şi după ce aşeză pe bufet farfuria ou care venise, rosti: «Champêtre e aici... ar vrea să spună ceva domnului marchiz»". Iată o imagine precisă, o scenă pe care o înțelegi imediat şi, fără lungi descrieri, fără portrete, fără lenta ordonare balzaciană a cadrului, acțiunea începe imediat. Portretul necesar vine puțin mai târziu, sub forma unei „întoarceri înapoi": „Marchizul r*evenis*e numai de câtiva ani la Saint-Blaise pe care îl *părăsis*e prin 1860... Rămas văduv pe când fiul lui avea patru ani, marchizul îl încredințase pe micul Antoine părinților săi, în timp ce el trăia după bunul său plac..."[3] Această artă a romanului, mai rafinată în ce priveşte tehnica, a adăugat romanului balzacian care era aproape întotdeauna o *povestire,* evocarea directă, modul de a prezenta scena „ca şi cum am fi acolo", creând astfel o impresie de „prezență" vizuală şi, încă de pe

[1] Léon Daudet: *Le coeur brûlé,* Flammarion, 1929, p. 7.
[2] Jérôme et Jean Tharaud: *La Maîtresse servante,* Pion, 1921, P- 1.
[3] Gyp: *Miche,* Flammarion, p. 5.

atunci, cinematografică: „Deşteptătorul de pe noptieră sună zgomotos. Célia se trezi speriată, îşi întinse mai întâi braţele în cruce, şi picioarele unul câte unul, apoi, sărind din aşternutul răvăşit, se propti în coate cu capul în mâini..."[1]. Dialogul a devenit şi el mai spontan, mai apropiat de dialogurile obişnuite şi sacadate din viaţa reală:

„Laura se ridică din fotoliul pe marginea căruia şedea:

– Aşteaptă... am să-ţi caut cutiile.

– Ce cutii?

Îşi aminti apoi de mica provizie de droguri aduse din China. (...)

– Nu te mai interesează?

– Oh, nu, pe cuvânt. Le poţi păstra."[2]

Nu se vorbea aşa în romanul secolului al XIX-lea, nu se reproduceau cele mai mici incidente de conversaţie, cum ar fi „ce cutii?" care, de altfel, are aici o valoare psihologică.

Acestei „prezenţe" a scenei „văzute" sau înregistrate i se adaugă o altă abilitate, o „prezenţă" de altă natură: conştiinţa personajului principal devine *prezenţă imediată,* cititorul îi *presimte direct* – telepatic, ar trebui spus – impresiile:

„Vei avea răgazul să te odihneşti, în timp ce urc, spuse Isaïe."

Şi, după ce am auzit în mod obiectiv această frază, intrăm brusc, prin telepatie, în conştiinţa lui Isaïe, iar nedumeririle lui sunt şi ale noastre: „siguranţa propriei sale voci îl făcu să creadă, o clipă, că altcineva vorbise în locul lui. A *se recunoştea în acest om puternic şi hotărât,* care strângea fringhía, dădea ordine, stabilea dintr-o dată proiectul ascensiunii. Parcă o mare adiere de aer proaspăt i-ar fi spălat mintea. Toropeala făcuse loc unui sentiment nou..."[3]

În epoca realistă, Balzac *ne spunea* ce simte Rastignac; dar cel care vorbea era Balzac... Aici, cititorul resimte direct, prin identificare, ceea ce simte eroul şi această identificare e dorită de romancier, a cărui artă constă tocmai în a o realiza, identificându-se el însuşi eroului, în loc să-l descrie din afară. Romancier şi cititor pătrund împreună în conştiinţa personajului, dar cel care vorbeşte e personajul, nu romancierul. Peisajul devine o stare sufletească; e zugrăvit şi simţit prin intermediul senzaţiilor eroului, în stilul notaţiei rapide, asintactice, care exprimă viaţa imediată a conştiinţei: „Ultimele zile ale traversării... Zile de arşiţă, nopţi pline de tenebre care găuresc masca de cristal a lunii indiene... Perfect rotundă, nicidecum nepăsătoare, ci vie, iradiind un foc prea dens care ucide aştrii din jur, înspăimintă apele. Violentă şi pură..."[4]

Aventura romanescă este deci trăită parţial *în* conştiinţa eroului. Şi totuşi, ea scapă: personajul principal e silit să *simtă* şi să trăiască, dar autorul îl supraveghează neîncetat, pe nevăzute, cu asentimentul cititorului complice. El îşi rezervă dreptul de a *alege,* de a prelungi sau scurta momentele de conştiinţă. Acest joc dublu dă povestirii o supleţe necunoscută până atunci şi favorizează lunecarea ei în timp: senzaţiile descrise sunt chiar ale eroului captat de aventura romanului, dar romancierul este cel care hotărăşte, în funcţie de moment, dacă e mai bine să le condenseze ori să le dea frâu liber...

Pentru a dezlega dificila problemă care îl făcea pe autorul balzacian să scrie greoi: „Trebuie să-i lăsăm acum pe eroii noştri în strada X..., şi, sărind peste trei luni, să-i regăsim înapoiaţi la Paris, în locuinţa bancherului Z...", romancierul postrealist dispune de mijloace noi. Fără a înceta să trăiască – şi să-l facă pe cititor să trăiască – în conştiinţa eroului, îşi păstrează putinţa de a se ridica suficient deasupra ei, pentru a *rezuma* evenimentele şi, prin combinarea imperfectului cu perfectul simplu, a trece peste câteva luni în câteva fraze: *„Făcu* mai multe călătorii la Paris; toate aceste demersuri *tindeau* să-i micşoreze incertitudinile. *Sacrifica* adesea din dezgust prilejul unui câştig, grăbit să ajungă la rezultatul definitiv. La sfârşitul toamnei, o *întâlni* pe Rose la Serpente. În bibliotecă, o rotondă cu lemnărie de acajou, *aşeză* pe masă hârtiile pe care dorea să le semneze Rose..."[5] Două verbe la imperfect au. fost suficiente pentru rezumarea câtorva luni de maşinaţii, iar trecerea la perfectul simplu (aşeză), precedată de fixarea rapidă a unui cadru vizual şi pitoresc („în bibliotecă, o rotondă") ne introduc, după vreo zece cuvinte, într-un moment precis, într-un loc precis, care, pentru cititor, se vor confunda din nou (în ciuda folosirii convenţionale a trecutului) cu „timpul trăit", cu prezentul, adică. Astfel, fără să ne dea impresia că părăseşte conştiinţa eroului, Jacques Chardonne stăpâneşte şi mânuieşte admirabil scurgerea duratei. La un moment dat cititorul *trăieşte* o scenă laolaltă cu personajul principal, în două fraze, adică timp de zece-douăsprezece secunde de lectură, cititorul decolează, domină şi pluteşte peste câteva luni din viaţa

[1] Claude Fairère: *Les Petites Alliées,* Ollendorff, p. 1.

[2] Marc Chadourne: *Absence,* Pion, 1933, p. 10.

[3] Henri Troyat: *La neige en deuil*, Flammarion, 1952. pp. 127–128.

[4] Marc Chadourne: *Absence*, p. 91.

[5] Jacques Chardonne: *Le Chant du bienheureux,* Stock, 1927, p. 93.

eroului, pentru ca după acest zbor lin de douăsprezece secunde, să recadă cu precizie în biblioteca din lemn de acajou, într-o zi anume, la o oră anume, într-un moment romanesc în care, din nou, timpul necesar citirii unei scene e aproape acelaşi cu timpul necesar trăirii ei... Personajele reîncep să vorbească, am revenit în „prezent". Iscusinţele tehnice marchează o considerabilă evoluţie a artei romanului, evoluţie *în mar*e între 1880 şi 1920, adică într-o perioadă eând nu apar, cel puţin în acest gen, mari creatori. Atunci se elaborează totuşi o artă desăvârşită oare va constitui piscul „romanului tradiţional", punerea la punct definitivă a romanului secolului al XX-lea.

Acest roman „realist" devine un instrument de o supleţe infinită. Marc Chadourne sau René Boylesve dispun de mijloace pe care nu le poseda nici Balzac, nici Zola: zoriţi de geniu şi de inspiraţie, Balzac şi Zola n-au avut timp să-şi pună la punct mijloacele... Romanul postrealist nu are nimic de învăţat în ce priveşte introducerea, prezentarea personajelor, zugrăvirea locurilor, comprimarea timpului. El îşi combină în mod savant intriga şi în special tehnica. Cât de subtilă e arta lui Henri Pourrat, atunci când, în *Gaspar munteanul,* personajul înlesneşte zugrăvirea provinciei Auvergne: personaj excepţional, dar *numai atât* cât e nevoie pentru „a ţine treaz interesul", nu într-atât încât să domine şi să incomodeze zugrăvirea locului. Iată întreaga artă a romanului „rustic": nişte eroi şi o aventură care, fără să reprezinte o problemă prea fascinantă, *pun in valoare* locul în care ea se desfăşoară (e mai bine, de aceea, să rămână oarecum convenţionali). Dimpotrivă, fondul de viaţă burgheză pe care se desfăşoară *Epitalamul* lui Chardonne se precizează în măsura în care trebuie să constituie fondul unui tablou seducător, dar nu într-atât încât să abată atenţia de la problema psihologică a cuplului care e subiectul cărţii.

Valoarea artei postrealiste stă tocmai în acest dozaj. De aceea, deşi se pricepea atât de bine să armonizeze mediul şi personajele, ea n-a manifestat niciodată vreo trăsătură de geniu în zugrăvirea lor... Problemele psihologice sunt aici expresia mediului, zugrăvirea mediului ambiant este supusă gusturilor, prejudecăţilor şi viziunii pitoreşti a romancierului.

Trebuie să spunem însă că abilitatea artei postrealiste reprezintă în mod obiectiv unul din piscurile iscusinţei literare. Romancierul postrealist evoluează pe un număr infinit de „planuri" şi stăpâneşte arta racursiurilor. Pentru a face „portretul" unui personaj, el recurge la toate mijloacele posibile: introducerea directă în acţiune, urmată de explicaţii complimentare, viziunea exteriorului, viziunea lăuntrică, interferare cu viziunea celorlalte personaje. Pentru a explora materia sa, adică „viaţa trăită", el dispune de tot felul de procedee: descriere obiectivă, incursiuni în stare civilă, identificare cu conştiinţa eroului, naraţiune făcută de un „martor" etc. Se vede lesne că ştie să jongleze şi cu timpul, să-l comprime până dincolo de limită, sau să-l resfire pentru a-l „face să trăiască" o scenă cu viteza cu care s-a desfăşurat... Mijloacele sale de explorare par a egala – şi chiar a depăşi – prin fineţe şi varietate, valoarea celor căutate într-o manieră mai forţată, în cursul secolului al XX-lea, de un Proust, un Joyce, un Musil, un Lawrence Durrell, fără să mai socotim grupul „noului roman" care, începând din 1950, acordă în Franţa o importanţă excesivă procedeelor tehnice ale creaţiei romaneşti.

* * *

Primejdiile care pândesc romanul realist şi ipoteca nevăzută care apasă asupră-i se conturează în Franţa în ceea ce se numeşte „romanul rustic" sau chiar în „romanul regionalist". Aci arta postrealistă îşi poate realiza din plin intenţia şi formula: zugrăvirea temeinică şi precisă, savuroasă şi pitorească, a unei realităţi obiective, bine delimitate. Ea apelează la toate resursele talentului şi reuşeşte perfect, vădind însă că, în ciuda bogăţiei şi varietăţii registrelor *tehnice,* nu izbuteşte să ocolească un soi de convenţie stereotipizată. Dar tot aici se dezvăluie eroarea fundamentală a realismului: a considera drept esenţă a romanului „zugrăvirea", „adevărul" şi „fidelitatea", dispreţuind *pateticul* pe care îl introduce creaţia romanescă şi pe care romanul prea bine făcut – cel regionalist de pildă – îl diluează într-o intrigă formală, o intrigă-pretext...

În optica realistă, „romanul gliei" se bucură încă de]a origine de toate avantajele. El beneficiază de un cadru pitoresc şi de fiecare dată original. Fiecare ţinut poate fi evocat cu dragoste, într-o descriere exactă şi plină de savoare: regiunea Sologne la Maurice Genevoix *(Raboliot,* 1925; *Marcheloup,* 1934; *Ultima haită,* 1938), regiunea Limousin la Charles Silvestre *(Domnul Terrai* 1931; *Câmpia şi flacăra,* 1938), Normandia la La Varande, *Cevenii* lui André Chamson, regiunea Auvergne la Henri Pourrat.

Totuşi, niai mult decât peisajul, contează mediu] uman: mediu închis, aspru, rău. Gessner făcuse greşeala de a zugrăvi ţărani idilici, George Eliot pe aceea de a fi dezvoltat prea mult intriga, George Sand – de a fi apelat la sentimentalism. În faza în care se găsea tehnica romanului începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea, un mijloc foarte simplu şi în acelaşi timp riguros, necomplicat, sobru, concis, plin de

forţă, se impune: a centra totul în jurul unui element tragic, simplu şi izbitor, reducerea romanului rustic la o dramă bine determinată. Sentimentul naturii şi psihologia sunt aparent sacrificate construcţiei dramatice, chiar anecdotei centrale, dar dobândesc, prin aceasta, mai mult relief: dacă ar fi fost puse în prim plan, ar fi pălit, s-ar fi ofilit, relevându-şi slăbiciunea. Viaţa colectivă, pitorescul locului vor transpare doar printr-uni fapt divers familial; figurile secundare se vor reduce la nişte simple siluete, cu atât mai precise cu cât vor fi mai bine „tipizate".

Esenţială rămâne drama care în mod artificial atrage atenţia cititorului. Dramă foarte simplă, cu numai cinci sau şase variante: pământurile blestemate, lupta dintre două familii rivale, fiica păcătoasă, fiul risipitor, chefliul îngâmfat, destructiv, independent, iute la mânie şi, în sfârşit, incidenţa cu viaţa rurală a unei drame mai vaste, ca de pildă războiul.

Tema „pământurilor blestemate" e dintre cele mai frecvente. Şi e atât de bine cunoscută încât romanul rustic spaniol *Casa blestemată* de Blasco Ibánez a fost tradus în 1926, în Franţa, cu titlul original *La Barraca:* în *huerta* valenciană, câmpie irigată, cu pământ roşu, aspră şi roditoare, un fermier copleşit de pretenţiile proprietarului l-a ucis, la mânie, pe tiranul său. Printr-un acord tacit, nimeni în ţinut nu preia contractul, gospodăria este lăsată în paragină. Curajoasa familie Bautista, venită dintr-un deşert nefertil, desţeleneşte pârloaga în ciuda ostilităţii vecinilor. Întregul roman nu-i altceva decât povestirea acestei acţiuni, până la eşecul ei: după asasinarea unuia dintre copii, după câteva schimburi de focuri de armă, după doi ani, familia Bautista pleacă pe drumuri, părăsindu-şi casa incendiată de răuvoitori. În răstimp, *„făcând jocul mai pasionant"* prin această anecdotă, Blasco Ibánez descrie *huerta,* fără să aibă aerul că face acest lucru.

Maurice Genevoix nu procedează altfel în *Marcheloup,* 1934. Satul său din Sologne este replica dramatică a satului valencian din C*asa blestemată,* iar intriga e absolut aceeaşi: statornicit de puţină vreme (ca şi familia Bautista) într-un cătun de meşteri de saboţi, Benoît Chambarcaud încearcă să înfiinţeze un atelier pentru fabricarea mecanică a saboţilor. Aceeaşi ostilitate a satului; aceleaşi manevre pentru a-l alunga, aceeaşi intervenţie a armelor încărcate cu alice. Atelierul lui Chambarcaud este prădat, aşa cum fusese incendiată casa familiei Bautista, iar Chambarcaud pleacă şi el pe drumuri. Mai mult, tânăra Chambarcaud are aproape aceleaşi „necazuri" ca şi tânăra Bautista, şi ambele romane ating tema nr. 3: fiica păcătoasă. Vom regăsi lesne aceste teme la René Bazin şi, mai târziu, la Henri Bosco; vom depista, printre sute de romane, tema „vânătorului îngâmfat" de pildă, în *Gaspar munteanul* de Henri Pourrat sau în zgomotosul *Maurin des Maures* de Jean Aicard... Din 1890 până în zilele noastre, romanul pământului poate fi clasat cu uşurinţă în cinci sau şase rubrici, după tema dramatică folosită drept pretext.

Pretext necesar, căci această condensare dramatică reţine atenţia pe care n-o vor reţine descrierile pitoreşti sau intrigile mai complexe. Ea introduce în roman, deşi intr-o manieră stereotipă, o anume impresie de fatalitate, care este resortul cel mai simplu al unei arte anecdotice sobre. Dar adesea pateticul povestirii n-are alt rol decât de a susţine şi de a ascunde inspiraţia profundă: dragostea pe care un om şi chiar un scriitor oarecum convenţional, fără voia lui, o poate realmente resimţi pentru o regiune, pentru un complex geografico-uman. Un teritoriu, un ţinut, relieful solului, misterul şi labirintul munţilor, colinelor, pâraielor, peisajele care „vorbesc", oamenii, datele, iubirile şi necazurile lor, amănuntele acelea emoţionante şi unice – ardeii roşii puşi la uscat în faţa casei, sau crucile înfipte în căpiţe, – toate acestea constituie o „realitate" pe care romancierul pasionat ar vrea s-o fixeze, s-o traducă, s-o exprime întreagă. Dar nu are niciodată putinţa de a face acest lucru, aici fiind vorba de o dragoste foarte carnală şi foarte precisă, totdeauna trăită subiectiv. Această pasiune nu oferă decât pagini palide şi cuminţi, cum este în-ceputul romanului lui Blasco Ibánez: „Pretinsa câmpie se dezmorţea sub strălucirea albăstrie a fâşiei de lumina care creştea dinspre Mediterana. Ultimele privighetori, ostenite de trilurile cu care învioraseră noaptea de toamnă, călduţă ca de primăvară, îşi încheiau cântarea, rănite parcă de reflexele de oţel ale zorilor..."[1] Din fericire, Maurice Genevoix este mai puţin sărac în exprimare, în episodul în care un solognot se apleacă peste un eleşteu din Sologne: „Totul redevenea pentru el distinct, familiar. O găinuşă înota lângă ciucurii trestiilor, alungindu-şi gâtul în zbateri precum o jucărie mecanică. Foarte aproape, în faţa digului de piatră, un nor de puiet de peşte ţâşnea în evantai; şi mai în spate, într-o bulboană, Pierre văzu o pernuţă alergând la suprafaţa apei şi recunoscu botul ştiucii."[2]

Dar, fie că stilul e sărac şi banal ca la Blasco Ibánez, ori precis şi savuros ca la Genevoix, evocarea senzuală a lumii nu provoacă în cititor o impresie senzuală, ci una, vai, *şcolărească*. Intenţia ascunsă – a romanului gliei – aceea de a exprima savoarea şi misterul unui ţinut – este trădată de convenţiile limbajului: romancierul căruia îi place un peisaj nu izbuteşte până la urmă decât să-l descrie naiv şi

---

[1] Vicente Blasco Ibañez: *Casa blestemată,* trad. de Oana Busuioceanu, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 27.

[2] Maurice Genevoix: *Marcheloup*. Flammarion, 1934,. pp. 63–64.

pretențios totodată, prea amănunțit, fie că descrierea e abilă ori nu. Sute de romancieri naivi apără tradiția romanului regionalist şi încearcă, pe bună dreptate, să găsească o perfecțiune artistică în dozarea exactă a *intrigii* şi a *decorului*. Pentru ei, talentul şi invenția în romanul regionalist consistă în a „*uni* indisolubil cunoaşterea inimilor şi prezența naturii înconjurătoare, făcând din mediul regional nu obiectul unic, nu un simplu decor, ci un *principiu activ al dramelor* care se desfăşoară"[1]. Nu există definiție mai exactă. Dar de ce intriga ni se pare totdeauna artificială şi voită? Poate pentru că ni se par vii doar intrigile născute dintr-o nelinişte umană. În price caz, nu Franța e locul unde un *peisaj,* sau chiar un mediu uman, poate naşte o intrigă care să-l depăşească. De aici, veşnica minoritate a romanului regionalist şi rustic în Franța.

Dragostea pentru realitate – formă primitivă, dar totuşi necesară, a inspirației artistice – îl deserveşte pe autorul de romana regionaliste sau rustice: instrumentul descriptiv pe care i l-a transmis romanul realist *e prea complicat pentru el* şi îl invită la facilitate: romanul se diluează devenind o descriere amoroasă, pitorească, şcolărească.

***

Romanul regionalist şi rustic a cunoscut şi un alt destin. Romancierii italieni, ca Silone de pildă, romancierii spanioli, ca Jesús Fernández Santos (influențați, dar *post festum,* de „romanul american"), au făcut să predomine elementul *dramatic şi patetic* asupra elementului *pitoresc,* în ceea ce va trebui să numim *neorealisme*. La bătrânul Ibáñez, ca şi la romancierii regionalişti francezi, totul este sacrificat „zugrăvirii", servindu-i drept pretext.

Falimentul prea vizibil al romanului regionalist francez – luat aici drept exemplu – trebuie să permită precizarea erorii şi a relativului insucces al „romanului tradițional" în ansamblu: *nu e suficient să „zugrăveşti" şi să descrii, pentru a crea...,* nici măcar pentru a emoționa... Cum am putea defini mai bine eroarea postrealistă? Înflăcărată Colette e singura, printre „povestitorii"[1] tradiționali, care n-a căzut în această eroare, deoarece, dincolo de convențiile romanului bine făcut, ajutată numai de harul sensibilității şi al stilului, ea n-a urmărit decât să seducă, şi în primul rând să se seducă pe sine însăşi.

Trebuie să constatăm însă că, făcând abstracție de snobisme, arta postrealistă a unui Chadourne sau a unui Pourrai nu a satisfăcut publicul avizat, curios, îndârjit, acela care i-a consacrat pe un Joyce sau un Durrell... Dacă „tehnica" unui Chadourne este, după părerea noastră, superioară în iscusință şi complexitate, tehnicii unui Joyce şi unui Durrell – ne putem întreba de unde vine acest fapt istoric: ivirea, în secolul al XX-lea, a unui antiroman care, în toate cazurile, se opune deplinei reuşite a romanului postrealist şi pretinde c-o depăşeşte?

Romanul postrealist avea într-adevăr un defect: *stăpânirea totală* a materialului romanesc de către romancier, o artă unde artistul face tot ce vrea nu mai este artă. Dacă faptul se produce – ca în epoca alexandrină – succesul nu poate avea decât două cauze: fie artistul ia o convenție drept realitate, şi reuşeşte în măsura în care domină o lume falsă, fie realitatea, adică materia unei arte, nefiind suficient de bine definită la origine, depăşeşte cu mult ceea ce un artist întârziat continuă să creadă despre ea. Una dintre aceste două ipoteze e neapărat valabilă pentru arta postrealistă sau „romanul tradițional".

[1] Gaston Roger: *Situation du roman regionaliste français,* Paris, Jouve, 1951, p. 45.

V Romanul polifonic şl romanul-frescă

Rutina romanului de analiză. – Virtuozitatea lui Paul Bourget: o psihologie convenţională.

Către o compoziţie polifonică. – Romanul ciclic: Romain Rolland; Thomas Mann, Casa Buddenbrook *şi* Muntele vrăjit; *George Duhamel şi sonata seriei* Pasquier. *– Rumoarea vieţii colective: Jules Romains, de la* Bildungsroman *la umanism*.

Romanul-frescă. – Galsworthy şi Forsyte Saga. O *formă vulgarizată: cronica seriei* Jalna. *– Realismul social. – Frescele sovietice. – Mihail Şolohov şi* Donul liniştit. *Realism şi epopee*.

Chiar în clipa când atinge perfecţiunea în naraţiune, descriere şi analiză, „povestirii bine făcute" i se intentează un proces: simboliştii o dispreţuiesc. Iar succesorii lor, adesea foşti simbolişti, ca de pildă Gide, vor căuta o formă de antiroman care să rupă logica impusă de povestitor materiei romaneşti.

Acest artificiu era cu deosebire vizibil în romanul „de moravuri" şi în romanul „de analiză" care domneau între 1890 şi 1910. Dacă recitim[1] *Armătura* lui Paul Hervieu, o frescă a *lumii* banului, *Domnişoara Cloque* de René Boylesve, biografia unei fete bătrâne, sau *Viaţa particulară a lui Álichel Tessier* de Edouard Rod, studiul unui suflet şi al decepţiilor sale, simţim că abilitatea, talentul şi reuşita formală a acestor cărţi ţin de un fel de aplicare şcolărească, de un ansamblu de reţete încercate. Simţim că subiectul a fost construit, pregătit, fabricat, că episoadele şi peripeţiile sunt calculate pentru a pune în lumină un caracter uman sau o problemă socială.

Această artă era demnă de toată lauda şi pentru mulţi ea constituia însăşi arta romancierului. Dar trebuie să constatăm că altora li se părea o rutină.

***

Bine construit, abil, elegant şi uşor pretenţios, ca o piesă de Porto-Riche sau de Bernstein, „romanul de analiză" a fost tipul acelei povestiri în întregime reuşite şi stăpâne pe sine, în care singura teamă era ca virtuozitatea scriitorului să nu-i depăşească sinceritatea, falsificând datele realului. E, de pildă, cazul celor mai bune romane ale lui Paul Bourget, ca *Ducesa albastră,* unul dintre cele mai caracteristice. O intrigă aşa-zis „psihologică" utilizează resorturile şi perfecţiunea tragediei clasice. Caracterele sunt nete şi coerente, acţiunea se naşte din opoziţia dintre ele. Tensiunea dintre personaje şi toate cele de mai sus contribuie la crearea unui microcosm uman de sine stătător.

Dacă vrem să ne fixăm la un exemplu, vom găsi în *Ducesa albastră* un personaj central, Jacques Molan, parizian bineânţeles, arivist şi în literatură şi în dragoste. Calculat, pretenţios, cinic, ahtiat după plăceri, el transformă arta sa de dramaturg într-un mănunchi de reţete abile. Impune aventurilor sale amoroase un joc de intrigi şi de cruzimi care îi alimentează inspiraţia, îl amuză şi îi dă senzaţia că trăieşte o viaţă de primejdii.

Foarte abil, Bourget îi oferă lui Molan acea aventură care să-i pună în lumină caracterul. Interpreta piesei sale *Ducesa albastră,* biata Camille Favier, fată mândră şi curajoasă, visa să fie muza şi amanta unui mare creator... După ce a cucerit-o, Molan o foloseşte pentru a provoca gelozia unei femei mondene, doamna de Bonnivet, pe care vrea, de asemenea, s-o cucerească. Gamille este sincer îndrăgostită, iar Anne de Bonnivet va fi exact contrariul ei: o mondenă rece şi cochetă. Molan se joacă opunând cele două femei, strunindu-le prin gelozie.

Nu e o compoziţie admirabilă? Această operă tipică a lui Paul Bourget reia tehnica perfectă a pieselor clasice, a comediilor lui Molière sau a tragediilor lui Racine*,* înaintea compoziţiei dramatice, se cuvine admirată aici „compoziţia psihologică", adică alegerea „caracterelor" care se opun şi se completează. Intriga şi drama se nasc chiar din aceste caractere; evoluţia lor va fi o pendulare când în favoarea lui Camille, când a Doamnei de Bonnivet. „Criza" va pune bineînţeles în lumină, până la sublim, sinceritatea şi patetismul lui Camille, aducând deznodământul, adică înfrângerea celei mai slabe, a adevăratei îndrăgostite: pe punctul de a-i surprinde pe Jacques Molan şi Anne de Bonnivet într-o garsonieră, Camille ajunge în acelaşi timp cu soţul înşelat şi, generoasă, îl minte pe acesta din urmă pentru a-l feri pe Jacques Molan de un duel. Evident, nu va fi recompensată pentru acest sacrificiu... Desigur, toate acestea se apropie de melodramă, dar, la urma urmelor, nu mai mult decât Corneille.

Aci, totul se susţine şi se înlănţuie înlăuntrul unei lumi închise şi coerente. Şi dacă îi lipseşte

[1] Folosesc, bineînţeles, acest termen într-un sens particular: citim astăzi din curiozitate, sau din necesităţi de studiu, ceea ce bunicii noştri citeau din plăcere, din necesitatea de „a fi la curent eu noutăţile".

noblețea mitologică a lumii tragice, are în schimb unitatea ei. Pasiunile sunt mai puțin princiare, dar la fel de savant clădite, desfăşurate, opuse, înfruntate. Stilul lui Bourget nu e pompos; un amestec de familiaritate, de bonton şi afectare îi permite să creeze convenția necesară. Nimic, în cele din urmă, nu-l desparte pe Bourget de dramaturgii Marelui Secol decât afectarea cunoaşterii profunde a angrenajelor sociale pe care o moşteneşte de la Balzac şi de la Zola. În rest, romanul său reține atenția prin aceleaşi procedee, prin aceleaşi calități ca şi tragedia psihologică.

E uşor să explici pălirea artei lui Bourget prin lipsa de interes a prea facilelor fresce mondene şi prin plictiseala pe care o nasc complicațiile adulterului. Aceste defecte nu sunt singurele; multe culori sunt palide şi la doamna de La Fayette şi la Fromentin, dar, pe acest fond decolorat, continuă să se contureze figuri şi motive. Iritarea cititorului modern se datorează mai degrabă falsului „adevăr" în zugrăvirea caracterelor. Cinicul Jacques Molan este mereu cinic, şi avem impresia netă că asta e singura lui menire. Anne de Bonnivet este mai degrabă un „tip" decât o ființă reală; mondenă, plină de orgoliu, sigură de forța răutății sale, infailibilă în arta de a-i face pe ceilalți să se simtă prost, şi conştientă de toate acestea. Ca şi Jacques, ea joacă perfect rolul pe care autorul i l-a ales. Lucru, de fapt, destul de departe de realitate unde, exceptându-i pe maniaci şi pe marii comici involuntari, nimeni nu este conform cu personajul său şi nu ştie să-şi respecte rolul pe care l-a adoptat sau care i-a fost atribuit.

Romanul de analiză ajunge deci la o convenție: a face din fiecare personaj un „caracter" şi a consacra narațiunea desfăşurării acestui caracter, a-l face din ce în ce mai asemănător cu el „însuşi", „ajustându-l", am spune într-un mod vulgar. Mecanismului perfect al acestei convenții literare îi lipseşte însă patetismul. Epigonul Bourget este oare răspunzător de acest eşec, pe care îl provoacă însuşi talentul său? Dramaturgi şi moralişti clasici au jucat acelaşi joc şi, după ei, toți romancierii secolului al XIX-lea. Rodrig este şi el totdeauna asemeni sieşi şi eroic: Ximena nu osteneşte să-i ceară regelui capul omului pe care îl iubeşte. Prea constant sublim e şi Poliect, destul de mecanici Horațiu tatăl şi fiii... Dar acesta este jocul eroismului dezlănțuit. Lui Corneille şi Molière nu li se pot face reproşuri, căci pasiune sau manie tocmai asta înseamnă: un om care se repetă la nesfârşit.

Bourget a urmat nişte modele prost interpretate. Răspunzători de eroare sunt, fără îndoială, colegii săi profesorii, care au stârnit admirația pentru o pretinsă "psihologie" acolo unde nu-i decât creația estetică a unui patetism: a eroismului sau a excesului la Corneille, a maniei sau a satirei la Molière şi La Bruyère, a fatalității la Racine. În *Rodoguna, Fedra* sau *Moş Goriot* efectul patetic căutat impune caracterelor şi personajelor o coerență *artistică* ce se poate confunda cu „zugrăvirea psihologică".

Dar chiar psihologia, de la Benjamin Constant la Fromentin şi la Proust, nu zugrăveşte o coerență, ci nuanțe, tulburări, contradicții. Psihologia se opune intrigii; o dată cu romanul intrigii psihologice, Bourget şi epoca sa fac să iasă la iveală, în mod involuntar, acea contradicție căreia, abia născut, romanul i-a căzut victimă: confuzia între „psihologia" dramaturgilor clasici, pură *convenție artistică,* şi adevărata psihologie, a nuanțelor şi a ezitării, unde romanul intim şi Proust găsesc o altă formă a pateticului.

***

Chiar după ce i s-a zis „psihologică", intriga dramatică părea artificială: totul depindea de drama condusă de voința autorului.

Când invenția melodică e resimțită ca prea mecanică, compoziția polifonică se impune: romanul-ciclu şi romanul-sumă vor sugera o materie romanescă mai stufoasă. Nu se va urmări un destin, ci o încrucişare de destine. Pe linia unică a dramei – sau a melodiei – se suprapun şi se amestecă alte linii, totul se întretaie, se întrerupe, se leagă şi se contopeşte; armonie, fugă şi contrapunct. Nu o istorie condensată în ea însăşi, ci, pe câteva teme centrale, variații paralele sau divergente. Jean-Christophe nu e prins într-un mecanism creat anume pentru el, ca eroii *Ducesei albastre,* el e doar tema centrală a unei armonii complexe. Un întreg context uman, social, artistic, îl însoțeşte, ba câteodată îl sufocă. La Bourget, descrierea mediului social explica eroul; la Romain Rolland, mediul social şi moral constituie substanța cărții, eroul Jean-Christophe nefiind decât vioara întâi. Intriga a devenit polifonică.

Aceste metafore muzicale nu sunt abuzive: *Jean-Christophe* (1904–1912), de muzicologul Romain Rolland, nu precede decât cu zece-douăzeci de ani romanele polifonice ale lui Georges Duhamel şi ale lui Jules Romains. De altfel, poemul simfonic *Jean-Christophe* se elabora chiar în momentul când Proust crea „armonia" (în sensul tehnic al cuvântului din domeniul muzical) pe care Rolland n-a ştiut s-o găsească.

O preştiință îl conduce pe Romain Rolland: el nu grefează pe biografia în zece volume, a unui muzician german, cerința, devenită obositoare, a unei intrigi dramatice organizate, concise, precise...

Acest spirit beethovenian, care a avut nenorocul să scrie în loc să compună, simte instinctiv că romanul trebuie să devină o compoziție armonică, nu desfăşurarea liniară a unei aride linii dramatice sau melodice. El nu face din viața lui Jean-Christophe „o istorie" rotită în jurul ei însăşi, cu o intrigă abilă ca într-un roman de Bourget, sau cu o intrigă polițistă. El încearcă s-o extindă, s-o diversifice, s-o armonizeze.

Dar nu izbuteşte. Vrea să țeasă o simfonie şi nu dă decât un recital. Greoi şi cam încurcat, deşi sensibil, se străduieşte să creeze o lume, şi nu oferă decât o povestire şcolărească, fiindcă, în domeniul „literelor", a învățat *povestirea,* nu simfonia. Cazul *Jean-Christophe* e înduioşător: animat de intenția unui suflu epic, se mărgineşte la o simplă biografie... Destinat, datorită intențiilor sale, a fi intermediarul dintre Hugo din *Mizerabilii* şi Jules Romains din *Oamenii de bunăvoință,* Romain Rolland rămâne încătuşat în mania lucrului mărunt, a pitorescului, a descriptivului, a şcolărescului, a „manierei lui Daudet" (şi-a dat bacalaureatul în 1884), în prejudecata literară a *analizei* şi a *narațiunii colorate*: "Clopotele... Iată revărsatul zorilor! îşi răspund leneşe, puțin triste, prietenoase, liniştite. Melodia glasurilor lor domoale iscă puzderii de vise, vise din trecut, dorințe, nădejdi, păreri de rău pentru ființe dispărute pe care copilul nici nu le-a apucat... Veacuri de amintiri răsună în această muzică."[1]

Recunoaştem aici dictările din cursul superior..., agravate de frazeologie. Împovărat astfel de un sever handicap, Rolland, care a presimțit compoziția polifonică a romanului, nu izbuteşte să se descotorosească de *narațiunea* lâncedă. Simte că viața este multiplă, dar nu ştie s-o distribuie între diversele părți ale orchestrei şi, prin repetare, o face plicticoasă... Totuşi, opera lui se citeşte cu plăcere: inspirația, deşi stângace, este limpede, iar vocea solistului rămâne corectă, chiar dacă armonizarea este convențională.

Precedându-i pe Duhamel şi Jules Romains, Thomas Mann a dat *Casei Buddenbrook,* în 1901, savoarea şi polifonia cronicii. Ca şi în *Cronica familiei Pasquier,* e vorba despre istoria unei familii; dar aici această temă burgheză se depăşeşte pe ea însăşi: istoria unei familii alcătuieşte un fel de microcosm – încă la scara omului – unde se oglindeşte în întregime viața organică a umanității. Încrucişând evoluția istorică cu destinele individuale, înlăuntrul unui mediu închis, se obține o surprinzătoare compoziție muzicală. În aparență simplă zugrăvire a decadenței unei înalte familii hanseatice de la sfârşitul secolului al XIX-lea, *Casa Buddenbrook* datorează mai mult lui Beethoven şi lui Wagner decât lui Goethe, Zola, Maupassant. Această carte va plictisi pe cititorul de romane „bine făcute", amator de peripeții şi drame. Ea nu mizează pe o intrigă bine condusă, aici manifestându-se nu atât arta descrierii, cât arta de a face să cânte şi de a orchestra. Vocația marelui roman polifonic nu este „realistă", chiar dacă Thomas Mann şi-a extras procedeele din realism; ea este simfonică.

Tot simfonică este şi acțiunea din *Muntele vrăjit* (1924). Intriga, de altfel, nu mai este acolo nici materială, nici socială, ea se întemeiază pe conflictul ideilor şi viziunilor asupra lumii. Vom reîntâlni de asemenea, mai greoi tratate, temele impresionismului englez, ca şi unele teme aproape kafkiene: înaintea războiului din 1914 un anume Hans Castorp, venit să vadă un văr la sanatoriul Davos, sfârşeşte prin a rămâne prizonier al acestui sanatoriu, deoarece se descoperă că şi el era atins de tuberculoză: nu ne-am putea gândi la Kafka? Hans Castorp este un ins oarecare, inginer de meserie. În recluziunea care-i este impusă, va veni în contact cu toate formele spiritului uman, cu toate subtilitățile şi neliniştile ascuțite de boală, de febra specifică tuberculozei. Fresca socială se transformă, fără pedantism, în frescă de idei, de *idei întrupate:* şapte sau opt oameni, prin 1918, într-un mediu închis şi artificial cum este cel al unui sanatoriu. Conversații, inflexiuni sentimentale ori intelectuale ale caracterelor care se ciocnesc. Câteva personaje contrastează prin atitudinea lor deliberată: raționalistul Settembrini, amatorul de iraționalism care e Naphta. Nimic abstract în toate acestea. Prietenia, naționalitățile, ideologiile se amestecă în ritmul vieții cotidiene a bolnavilor. Un neamț şi o englezoaică folosesc franceza pentru a-şi vorbi în anumite împrejurări. Psihologia indivizilor se combină cu marea discuție de idei, pentru a ajunge la tezele cele mai paradoxale şi mai îndrăznețe: „Ei bine, nouă ni se pare că morala n-ar trebui căutată în virtute, adică în rațiune, în disciplină, în bunele moravuri sau în cinste – ci, mai degrabă, în contrariul lor, vreau să spun: în păcat, expunându-te pericolului, expunându-te la ceea ce este vătămător, mistuitor. Nouă ni se pare că este mai moral să te pierzi şi chiar să pieri decât să te conservi."[2]

Poate pentru prima oară de la *Decameron* încoace, universul concret şi cel abstract sunt aşezate într-un vas închis (nu îndrăznim să spunem în infuzia culturii). Era nevoie de simțul germanic al simbolului pentru a uni în felul acesta viața cotidiană şi frazeologia; şi mai era nevoie de arta compoziției orchestrale, căreia biograful lui Wagner îi datorează abilitatea polifoniei sale.

---

[1] Romain Rolland: *Jean-Christophe,* Editura pentru Literatură Universală, trad. de Oscar Lemnaru, 1962, voi. I, p. 17.
[2] Thomas Mann: *Muntele vrăjit*, trad. de Petru Manoliu. Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 373.

***

Muzician în inspirație şi muzical în construcție va fi şi Georges Duhamel. Astăzi, se uită prea lesne întreaga nelinişte din seri*a Salavin,* precum şi ceea ce era armonios în seria Pasquier. *Cronica familiei Pasquier* e, la drept vorbind, o sonată: nici o ambiție nemăsurată în această istorie a unei familii burgheze, puțin boemă, cum sunt uneori familiile burgheze. Tatăl, doctorul Pasquier, e un medic care nu a reuşit niciodată deplin în medicină şi nici în cele aproximativ treizeci de întreprinderi pline de fantezie ou ajutorul cărora spera să facă avere; fiii lui urmează trei direcții deosebite: Laurent este un intelectual cinstit şi frământat, tipul caracteristic al intelectualului mediocru; Joseph face ravagii în lumea oamenilor de afaceri; Ferdinand e un biet ins stăpânit de grija pentru căminul lui, de mica sa carieră, de economiile sale. Mai sunt însă şi fetele. Şi dacă Suzanne se mulțumeşte să joace în piesele lui Henri Bernstein, Cécile domină ternele *andante,* semeață Cécile, mândră, tandră, mereu ea însăşi, simplă şi ascunsă în acelaşi timp... Ea reaminteşte tuturor că viața se aude dincolo de zgomote şi tăceri, că viața e muzică...

Abilă şi limitată, modestă, ipocrită şi vie, *Cronica familiei Pasquier* rămâne o reuşită. Marile strigăte, ale epocii o străbat uneori. Personajele sunt cumpătat neliniştite, cumpătat mediocre. În ea triumfă forma modernă, forma „burgheză" a epopeii. Dincolo de romanul unilinear, intervine evocarea socială lipsită de pedantism, relativa bogăție a destinelor divergente, viața multiplă surprinsă in amănuntele ei agreabile. Căci deschizând la întâmplare unul din aceste tomuri vom găsi, surprinşi, ceea ce credeam că e un abuz al romanului de după 1947, vom da adică peste domnia dialogurilor; aceeaşi experiență o putem face de altfel cu Martin du Gard. Câteodată răzbate, potrivit inspirației marelui roman ciclic, un suflu unanimist, o furtună care răscoleşte viețile şi le face să freamăte, ca în acel început de capitol unde celebra pianistă Cécile Pasquier împinge pe străzi un cărucior de copil: „Puterile demente sau viclene, toate puterile lumii, cele care se dau de-a dura, cele care tropăie, cele care umblă cu paşi tăcuți, cele care urlă-n drum, cele care veghează după secole de inerție, dar care, la primul semnal se clatină ca să se prăbuşească, cele care au un drum hotărât, ascultă de legi şi se opresc la bariere şi cele care umblă la întâmplare, ca nişte pirați ai întunericului, toate puterile înfricoşătoare care bântuie oraşul oamenilor, toate vor rămâne azi neputincioase în fața copilului cu pleoape transparente, în fața micului rege, în fața micului zeu care doarme cu brațele întinse înlături, în leagănul mişcător. Cécile împinge povara prețioasă, pe care în seara asta a refuzat s-o încredințeze altuia, o împinge înainte şi, în jurul ei, totul vuieşte, bubuie, zăngăneşte."[1]

Romanul ciclic are meritul de a amesteca, pentru bucuria clipei şi a cititorului, toate bucuriile asemănătoare, reînnoite la infinit. Prin intermediul singularului, al lui Laurent şi Cécile Pasquier, se evocă acel universal care reprezintă existența mereu luată de la capăt a familiilor şi a mulțimilor, acel adevăr uman şi acel humus uman, continuate biologic de la Hesiod încoace, diferențiate sub aspect psihologic de la o epocă la alta, de la o generație la alta, unite însă în acelaşi efort şi având nelinişti asemănătoare.

* * *

Jules Romains organizează „toate puterile înfricoşătoare care bântuie oraşul oamenilor" într-o amplă legendă a *Oamenilor de bunăvoință*. El vrea să evoce nu atât un ciclu de aventuri sau istoria unui grup de oameni pe care timpul îi vântură, cât mai cu seamă rumoarea vieții colective, freamătul unei epoci, tumultul, sărbătorile şi mişcarea lentă a vieții cotidiene.

Pe lângă încrucişarea unor destine paralele, vecine şi depărtate totodată, multiple şi secrete, e vorba de atmosferă, de culoarea unei zile ori a unui cartier, de rezonanțele, acele stări sufleteşti pe care le transmite decorul social şi moral al unui oraş sau al unei străzi. Aventurile individuale, adesea banale, câteodată ciudate, se topesc într-o lumină generală, lumina nuanțată a Parisului, care adaugă frescei realiste un fel de profunzime, precum unele ecleraje la Rembrandt sau la Murillo: „Zi de iarnă dulce şi liniştită. În mai puțin de o oră se va lăsa noaptea. Stratul de nori şi aerul străzii se continuă unul în altul, prin îmbrățişări şi întrepătrunderi. Pretutindeni, aceeaşi lumină intimă, cenuşiu-gălbuie, cenuşiu-roşietică. Tot ce-i un pic mai departe se-nmoaie în aburul ceții ce pare a nu avea grosime, zărindu-se numai în franjurile, în moliciunile pe care le adaugă (...) O pace rece, dătătoare de fiori. Te simți inofensiv şi vulnerabil (...) Zgomotul uşor al unei maşini de cusut străbate strada ca o pasăre. Apoi piere."[2]

Nici un personaj în prim plan, în ciuda unei anume complezențe a autorului față de cele două conştiințe-martori, normaliştii Jallez şi Jerphanion. De la 6 octombrie 1908 până la 7 octombrie 1933 se

---

[1] Georges Duhamel: *Cronica familiei Pasquier,* trad. de Iulia Soare, Editura pentru Literatură Universală, 1968, vol. II, p. 367.
[2] Jules Romains: *Éros de Paris,* Flammarion. 1932, pp. 146–147.

perindă neîncetat o mulțime în care identificăm, ici-colo, şase sute de personaje. Patruzeci ne devin familiare, vreo sută rămân simple cunoştinţe, iar pe celelalte le cunoaştem de la distanţă: adică relaţiile unui om posibile într-un interval de timp. Relaţii diverse, desigur, de la cele specifice lumii finanţelor până la cele ale boemei, trecând prin pătura intelectuală, burgheză, clericală, prin aceea a cartierelor populare – puţini muncitori, de altfel. Intenţia rămâne balzaciană; dar resortul nu mai este ingenioasa punere în valoare şi cinica revelare a mecanismelor sociale. Fondul legendei, aproape „spiritual", e alcătuit dintr-o sensibilitate deosebită faţă de viaţa colectivă, faţă de muzica acestei vieţi, asemeni freamătului unui bâlci auzit de departe, câteodată întretăiat de un strigăt, „ca acel ţipăt al remorcherului, atât de cumplit, de dulce, şi vântul fluviului, atât de tandru, încât deodată nu mai am nevoie de nimic, de nimic"[1]. Fervoarea, constantă în prima jumătate a fluxului celor douăzeci şi şapte de tomuri, e greu de regăsit în al doilea versant unde autorul nu mai reaminteşte de anii tinereţii sale, ci de o perioadă în care, consacrat fiind, nu mai avea poate acea sensibilitate directă şi difuză în faţa epocii şi în faţa oamenilor.

Totuşi, o dată cu *Oamenii de bunăvoinţă,* romanul polifonic scapă în sfârşit din mrejele *Bildungsroman*-ului, „romanului de ucenicie", al cărui artificiu, puţin cam prea vizibil, consta în a face ca lumea să fie descoperită de ochii unui tânăr intrat la şcoala vieţii. De la *Wilhelm Meister* de Goethe, tranziţie între romanul picaresc şi romanul-sumă, acest procedeu fusese larg folosit. *Jean-Christophe* şi *Muntele vrăjit* îl utilizează. Nu este absent la Balzac (vezi Rastignac din *Moş Goriot,* tinerii din *Iluzii pierdute);* el furnizează trama *Dezrădăcinaţilor* lui Barrés. Nici Hardy nu-l evită în *Jude neştiutul* şi, chiar dacă *Război şi Pace* implică o optică mai largă, el rămâne un roman al ucenicieí prinţului Andrei şi a lui Pierre Bezuhov. *Familia Thibault* este construit în mod vizibil pe acelaşi principiu, iar lumea pariziană a lui Duhamel se dezvăluie o dată cu formarea lui Laurent Pasquier. Ca şi G*il Blas,* marele roman naturalist sau simfonic se simţea încă obligat să apeleze la această „utilitate": „martorul", care face legătura între episoade, exprimă mai mult sau mai puţin conştiinţa naratorului şi îi oferă cititorului plăcerea de a se identifica cu el. Singura diferenţă între Gil Blas de-o parte, şi Wilhelm Meister sau Hans Castorp al lui Thomas Mann de alta, stătea în faptul că martorul încetase a mai fi un personaj incolor, pentru a deveni o conştiinţă în evoluţie şi formare. Tocmai această conştiinţă o suprimă Jules Romains, înlocuind-o cu un fel de *aură* poetică colectivă, foarte personală de fapt: sentimentul vieţii multiple, sensibilitatea pentru atmosferă, pentru grupuri, pentru mulţimi. Eroul o dată predat la magazia cu accesorii, realitatea socială se iveşte în dezordinea şi complexitatea ei.

Dar, ceea ce romanul picaresc prezenta pe episoade de-a lungul unor aventuri succesive, asemeni mătăniilor dintr-un şirag, Jules Romains juxtapune şi amestecă, întrerupând istoria lui Quinette, legătorul de cărţi, prin odiseea câinelui Macaire, şi intercalând un capitol consacrat micului Louis Bastide care-şi rostogoleşte cercul pe străzile din Montmartre.

Prin aceste mijloace – simultaneitate, prezentare în secţiuni – el cuprindea mai îndeaproape realitatea trăită (şi în realitate se întâmplă să nu primim noutăţi de la cutare persoană decât după o întrerupere de trei sau patru ani, ori de trei sau patru tomuri) şi, refuzând comoditatea de a supune fresca unei intrigi dinainte făcute, putea într-adevăr regăsi „o întreagă patetică a dispersării, a dispariţiei, în care viaţa abundă, dar pe care cărţile o refuză aproape totdeauna, preocupate cum sunt, în numele vechilor reguli, să înceapă şi să sfârşească jocul cu aceleaşi atuuri"[2]. Lumea romanescă e prea adesea o lume închisă, în care şase personaje sunt antrenate într-un joc care nu va înceta decât atunci când între ele se vor fi epuizat toate combinaţiile posibile – acesta este principiul tragediei noastre clasice. Alegând numeroase personaje care nu se cunosc şi nu se întâlnesc, dar trăiesc în acelaşi timp, şi de la care ne parvin alternativ ştiri, Jules Romains creează impresia unei lumi deschise.

Deşi lipsită de excese, această tehnică nu era mai puţin nouă, iar cochetăria autorului nu e deplasată atunci când îşi revendică anterioritatea faţă de marea trilogie a lui Dos Passos unde acest procedeu avea să consacre fresca vieţii colective.

***

Romanul polifonic este orientat, în Franţa, de o polaritate particulară: Parisul. În pofida excursiilor în provincie, lumea balzaciană asculta şi ea de un magnetism parizian, iar un roman de moravuri provinciale, ca *Eugénie Grandet,* de pildă, are nevoie de vărul venit de la Paris. *Mizerabilii* începe în provincie, dar monstrul – Parisul – cu revoluţiile lui de suprafaţă, lumea lui decăzută, şi chiar corupţia lui profundă, constituie o invincibilă şi definitivă atracţie. Zola cedează şi el aceleiaşi atracţii. Ca şi *Notre-*

[1] Jules Romains: fi*ros de Paris,* Flammarion. 1932, p. 149.
[2] Jules Romains: *Le 6 octobre,* p. XIX.

Dame de Paris, Oamenii de bunăvoință începe şi se termină cu „Parisul văzut *din zborul păsării"*. *Familia Thibault, Salavin,* şi *Cronica familiei Pasquier* nici nu încearcă să ascundă că sunt, ca întreaga literatură franceză de altfel, opera burghezilor din Paris... Există, desigur, cicluri romaneşti provinciale, de pildă, *Podurile înalte* de Jacques de Lacretelle ori *Familia Desmichel* de Thyde Monnier; dar, fără să facem jocuri de cuvinte, ele nu izbutesc să devină opere „capitale". *Familia Buddenbrook* era hamburgheză, *Familia Malavoglia* – siciliană.

Peste romanul postrealist propriu-zis, roman psihologic sau de moravuri, s-a instalat în Europa şi America, la începutul secolului al XX-lea, „romanul-frescă". Prin intermediul aventurii unui individ, unei familii, unui clan, el vrea să surprindă *un moment istoric al unei societăți*. Şi mai vrea, ca şi romanul istoric ori cel rustic, să redea culoarea exactă a unei epoci şi a unui mediu.

Pe istoria unei familii burgheze, John Galsworthy a construit *Forsyte Saga* (1906–1928) ca un monument cu temelii puternice şi cu numeroase etaje, masiv, supraîncărcat, minuțios lucrat, acoperit cu reliefuri în stuc. Încă din primul volum *(Proprietarul),* stâlpii acestei societăți sunt prezentați într-o reuniune de familie la care asistă vreo zece patriarhi. Desfăşurându-se într-o pictură precisă, din care intențiile sociale nu lipsesc, ciclul foloseşte drept armătură exactitatea unui adevărat studiu genealogic, fiecare ramură dând naştere unei intrigi ori unui noian de amintiri. Şi, de pe temelia memoriilor familiale, se urmăreşte destinul perechilor tinere de-a lungul evenimentelor contemporane; primul volum apărea în 1906, al treilea ne înfățişează familia Forsyte după războiul din 1914–1918. Această sumă elaborată cu răbdare constituie o lume densă, zugrăvită prin anumite procedee de „adâncime" apropiate cronicii proustiene. După ce am citit *Forsyte Saga,* cunoaştem îndeajuns personajele şi istoria familiei – ca un „lucru în sine", ca o realitate istorică – pentru ca volumele „apendice" să nu capete caracterul notelor erudite şi istorice: „Războiul din Crimeea şi căsătoria lui Septimus Small cu domnişoara Juley Forsyte, evenimente care au umplut o parte a anului 1855, au rămas asociate amintirii unui picnic pe apă, organizat în cinstea maiorului Small, fratele mai tânăr al lui Septimus, care fusese rănit la picior. Arhitectura îl apropiase pe Septimus de familia Forsyte; acest tânăr asociat al casei Drewbridge, Small şi Keyman, se specializase în stilul gotic familiar care, în această epocă, cucerea insulele britanice. Dar Roger Forsyte, administrator de imobile..." Vedem cărui univers spiritual şi imaginativ îi aparține fresca aceasta cu multiplele ei detalii: acelei lumi a istoriei familiale, a precizărilor de felul: „în acel an, pe când...", pe care le repetă adesea persoanele vârstnice cu memorie inepuizabilă, aducându-şi aminte de cele mai mici amănunte privitoare la rude, prieteni, relații, mergând până în cele mai depărtate adâncuri ale biografiei lor şi chiar a strămoşilor lor.

Atunci când scapă de această minuție chițibuşară, împletită de altfel cu intenții sociale, fresca pur romanescă reține atenția prin istoria patetică şi pitorească a unei familii, cu episoade variate şi dramatice, având totuşi aerul unei zugrăviri psihologice. *Jalna* canadienei Mazo De La Roche constituie un fel de cronică interminabilă şi tonică în care familia Whiteoak, timp de o jumătate de secol, înveseleşte, prin aventurile pionieratului şi ale „proprietarilor", inima familiilor mic-burgheze din lumea întreagă care au avut mai puțină îndrăzneală dar tot atâtea istorii de familie. Cronica familiei Whiteoak, amestec de conformism şi de prudentă îndrăzneală romanescă, – bunica neclintită la datorie, cucerirea Ontario-ului, toată savoarea unui vechi domeniu, luptele dictate de interese familiale, peripețiile nepoților, aventurile unchilor care duc o viață dezordonată – a devenit între 1935 şi 1962 hrana epică de toate zilele a unei întregi lumi mărunte de amatoare de romane convenabile şi îndrăznețe... Marea frescă se transformă în foileton de familie...

***

Romanul-frescă are însă adesea o semnificație de actualitate. El vădeşte acea tendință spre pitoresc care, în Franța, rămîne folclorică (roman rural zugrăvind un mediu închistat) şi, în acelaşi timp, intenția de a studia o problemă istorică şi socială într-o lume în mişcare. *Martin cel roşu* al lui Martin Andersen Nexö are drept obiect viața micilor oraşe daneze, dar şi luptele lor sociale. *Țara făgăduinței* de Henrik Pontoppidan confruntă viața oraşelor daneze cu aceea a satelor. *Papa verde* de Miguel Ángel Asturias descrie viața pe plantațiile de trestie de zahăr din Guatemala, prin mijlocirea luptei de clasă. *Melcul* lui Gabriel Casaccia revelează un Paraguay pitoresc şi, în acelaşi timp, instabilitatea socială văzută prin ochii unui metis, diplomat universitar, ginere ai unui ministru... În *Plângi, țară iubită,* Alan Paton descrie Africa de Sud şi, de asemenea, segregația, teroarea, omorurile...

Reînnoind, la începutul secolului al XX-lea, zugrăvirea naturalistă, romanul-frescă, roman cu intenții sociale, constituie în acelaşi timp un roman exotic şi o expresie a realismului social, într-o dublă

intenție: documentară şi de luptă istorică. În țările cele mai evoluate ale Europei occidentale, el nu-şi găseşte obiectul: problemele sociale, în loc să constituie o dramă şi un scandal, sunt lăsate pe seama organismelor reprezentative; folclorul local este stins, viața – mai mult sau mai puțin uniformizată, populațiile izolate sunt supuse şi ele normei.

Dar în munții Perului, la trei mii de metri altitudine, comunități indiene continuă să trăiască într-un mod primitiv, pe pământuri exploatate de colectivitate. Aceste domenii pot fi jinduite de marii proprietari albi sau metişi care, primind un oarecare sprijin politic, nu pregetă să şi le însuşească, trecându-le sub regimul proprietății individuale. Cinci sute de indieni trăiesc o dramă; Peru trăieşte o etapă a evoluției lui sociale şi economice. Acesta este, de pildă, subiectul din *Necuprinsă-i lumea şi vrăjmaşă* de Ciro Alegría.

* * *

Noul suflu epic, uneori spontan, alteori canalizat, al revoluției şi al construcției sovietice se exprimă în forma literară a frescei realiste căreia îi adaugă un interes dramatic reînnoit.

Există, în primul rând, epopeea de luptă, umană – în maniera lui Zola – şi lirică in *Torentul de foc* al lui Serafimovici ori în povestirile lui Ivanov, păstrând încă o alură romantică în *Ceapaev* de Furmanov, patetică şi vibrantă în *înfrângerea* de Fadeev. *Cimentul* de Gladkov este istoria patetică şi clară a unui cuplu în timpul războiului şi apoi în timpul reconstrucției.

Apoi, scriitorii societății proletare orientează romanul-frescă sovietic către un subiect precis, ca enunțul unei probleme. Marele roman al lui Serghei Semionov, *Natalia Tarpova,* apărut în 1927, studiază sistematic şi în mod experimental, cum ar fi spus Zola, o serie de chestiuni delicate: locul şi sensul reacțiilor sentimentale ale „femeii noi", active, militante, încărcate de responsabilități în cadrul uzinei. „Chiar dacă Tarpova e convinsă acum că «dragostea» este un sentiment ce nu trebuie nici zeflemisit, nici persiflat, nu îndrăzneşte s-o spună şi altora şi, când se află printre ei, încearcă mereu senzația că poartă în ea ceva de o incomparabilă puritate şi se teme în fiecare clipă ca această puritate să nu fie murdărită. Tuturor întrebărilor zeflemiste le răspunde că nu e vorba de virtuți burgheze, ci că pur şi simplu nu-şi mai vede capul de treburi: noul organizator ştiuse să-i antreneze pe toți în elanul său."

Inspirația realistă şi socială a romanului sovietic se străduieşte să nu neglijeze problemele individului în cadrul vieții colective. Ea are chiar nevoie, cel mai adesea, de aceste probleme, folosite ca *pretext* dramatic şi ca intrigă anecdotică pentru a reține atenția asupra zugrăvirii ansamblului social. Este, la urma urmelor, procedeul întrebuințat în Franța de romanul rural ori regionalist.

Dar aici contează, în primul rând, fresca în acțiune, foiala organizată a oamenilor: colhozurile în *Pământ desțelenit* (1932–1934) de Mihail Şolohov, constructorii unui baraj în *Energie de* Gladkov, planul cincinal în *Timp*, *înainte!* (1934) de Valentin Kataev: „Noi refuzăm să admirăm acea artă capitalistă care se delectează zugrăvind lumea izolată a sentimentelor şi a destinelor individuale; noi avem nevoie de pânze ample, consacrate mişcărilor sociale în care omul nu e decât o parte din ansamblu şi nu slujeşte decât pentru ilustrarea legii dialectice a dezvoltării economice."[1]

Ordonată de o viziune metodică a istoriei, fresca sovietică este, în felul acesta, perfect omogenă. Cunoscându-şi şi delimitându-şi dinainte intențiile, romancierul este cu atât mai liber de a se consacra dozării abile a celor două elemente artistice, elementul dramatic şi elementul pitoresc, acordând adesea un loc important celui din urmă. Folosind un ton de cronică ce-l aminteşte vădit pe Tolstoi, *Donul liniştit* de Mihail Şolohov este epopeea familială şi istorică a cazacilor de pe Don, jumătate păstori, jumătate soldați, din 1912 până în 1922: stepa şi viața ei cotidiană, certurile satului, disputele familiale, anotimpurile şi zilele, farmecul, rătăcirile şi brutalitățile dragostei. În simplicitatea povestirii, simțim freamătul cotidian al existenței colective, viața aşa cum este ea, simțită direct, văzută cu ochii, auzită cu urechile, ca în această plecare la nuntă:

,,– Mă, Grişka, fii mai țanțoş! Ține capul cocoşeşte! De ce te-ai încruntat?

Lângă brişti, înghesuiala şi zarva creşteau.

– Dar unde-i vornicelul? E vreme să plecăm.

– Cumetre!

– Ce-i?

– Cumetre, matale mergi cu cealaltă trăsură... Auzi?...

Peho, după ce-i împărtăşi ceva în şoaptă lui Pantelei Prokofievici, care venea şchiopătând, porunci:

– Urcați-vă! în brişcă mea să ia loc mirele şi încă cinci. Anikei, tu ai să fii surugiul!

---

[1] Citat de Marc Slonim şi Georse Reavey: *La littérature soviétique,* p. 25, Gallimard, 1935.

Se aşezară. Ilinişna, solemnă şi roşie la faţă, deschise poarta. Cele patru brişti porniră în goană, luându-se la întrecere pe uliţa satului."[2]

În afară de patru inutile notaţii de culoare şi două adjective „solemnă şi roşie", nici un cuvânt literar în acest text. Totul este imediat accesibil, nu există subînţelesuri artistice. Cu greutate găsim uneori notaţii mai rafinate: „Toate obiectele din jur erau clare şi exagerat de reale, aşa cum ne apar după o noapte albă". Şolohov nu ignoră deci impresionismul, dar îl sfidează şi îl foloseşte cu parcimonie, preferind evocarea simplă, directă, totdeauna la acelaşi nivel. Arta sa rezidă în faptul că stilul „literar" şi stilul „popular" par a se confunda. În acest sens, intenţia scriitorului comunist se întâlneşte cu o caracteristică pur rusească: în Rusia, cu excepţia unor căutări ale prozatorilor secolului al XIX-lea aflaţi sub influenţa franceză, stilul literar savant nu a prevalat niciodată asupra expresiei directe şi populare.

De aceea, în fresce ca *Donul liniştit,* viaţa familială şi pitorescul cotidian se exprimă fără pedantism, cu simplicitate. Dincolo de pitoresc şi de jocurile încâlcite ale destinelor individuale, transpare treptat drama istorică colectivă: războiul din 1914, apoi revoluţia din 1917, rolul istoric precis al Republicii de pe Don încercată de uneltirile contrarevoluţionare, în sfârşit construirea unei noi ordini. Toate acestea trăite de câteva personaje-martori şi de eroul ciclului, Gregori Melehov, reprezentând conştiinţa-cobai, individul în care se reflectă problemele epocii.

„Era zdrobit de oboseala adunată în război. Ar fi dorit să întoarcă spatele acestei lumi duşmănoase, de neînţeles, clocotind de ură. Totul îi apărea încurcat, contradictoriu. Cum să găseşti calea cea bună? Pământul mlăştinos îi aluneca sub picioare, cărarea se bifurca; în ce parte s-o iei? Roşii îl atrăgeau, mergea cu ei... Apoi îl cuprindea îndoiala, îşi simţea inima îngheţată."

Aci, fresca e făcută, ca şi în *Război şi Pace,* dintr-un tumult uman, în spatele căruia simţim mersul istoriei, mila exercitându-se totuşi faţă de fiecare individ în parte. Amplă evocare a fluxului vieţii.

„Viaţa ţâşnind din maluri se pierde în nesfârşite braţe. E greu să prevezi care din ele va urma cursul cel rău şi trădător."

Neîncetat îmbogăţite cu noi conţinuturi, romanul-frescă şi romanul polifonic, întemeiate pe realism, dar inspirate de o intenţie epică, fie ea poetică ori socială, desăvârşesc vocaţia romanului aşa cum a definit-o şi a modelat-o secolul al XIX-lea. Vocaţie inepuizabilă, cum inepuizabile sunt bucuria şi tristeţea oamenilor. Şi totuşi, în secolul al XX-lea se va ivi, fără să triumfe însă, o altă formă a artei romaneşti.

---

[2] Mihail Şolohov: *Donul liniştit,* Cartea întâi, traducere de Cezar Petrescu şi Andrei Ivanovski, Editura pentru Literatura Universală, 1963. ediţia a V-a, p. 105.

PARTEA A DOUA

FORȚELE DE OPOZIȚIE

VI Forțele de opoziție

Evoluția romanului tradițional și convențiile sale romanești. – Apariția romanului heterodox: romanul împotriva povestirii. – Noi forme de analiză. – Abdicarea demiurgului. – Descoperirea straturilor realității. – O artă relativistă. – Coexistența celor două forme de roman.

Până în primul pătrar al secolului al XX-lea, genul romanesc se dezvoltase într-un mod coerent şi continuu. Se îmbogățea progresiv şi făcea descoperiri, urmând întotdeauna aceeaşi linie de creştere.

Desigur, autoritatea marilor romancieri tradiționali din 1925, a unui Duhamel, de pildă, este foarte departe de bâlbâielile romanului din epoca barocă... Dar nici într-un bărbat de patruzeci şi cinci de ani nu am recunoaşte sugarul ori băiatul de odinioară; totuşi, chiar dacă i se schimbă culoarea părului, caracterul, chiar dacă i se dezvoltă aptitudini care nasc alte gusturi şi chiar dacă i se impun noi cunoştințe, insul care se dezvoltă e *acelaşi*, cu personalitatea şi postulatele personalității lui...

Dacă parcurgi rapid istoria genului romanesc din epoca prețiozității până în secolul al XX-lea, ai aceeaşi impresie: în secolul al XVII-lea, un copil de familie bună, care-şi împarte timpul între obligații şi salon: monden şi vulgar, ca romanul baroc ori burlesc. Paj, apoi, pe lângă o principesă (de Clèves), învață să se poarte politicos cu oamenii şi să-i studieze. Un lacheu, Rousseau, îl atrage pe căile complicate ale inimii. După douăzeci de ani, munceşte – şi învață enorm – ca stagiar la un bancher neautorizat (Balzac), ca „negru"; la un foiletonist (Eugène Sue), ca asistent la un medic de dispensar (Zola); este epoca uceniciei sociale, ea permite romanului să capete „titlu de îmburghezire: se joacă de-a falsa mondenitate cu Bourget, de-a politica cu Zola şi Barrés şi, după ce a făcut „carieră", îşi ia în primire „postul"; administrarea literară a observațiilor psihologice şi sociale. La vârsta maturității, după 1947, tot conducând cu fermitate subsecretariatul de stat care i-a fost încredințat, îşi dă seama că îmbătrâneşte şi că în intimitate afectează un stil ştrengăresc şi „tânăr" în locul stilului măsurat pe care îl adoptase pentru a reuşi.

Pentru a explica anumite aspecte creatoare ale secolului al XX-lea e necesar ea alături de acest personaj cu carieră strălucitoare, neterminată de altfel, să ne imaginăm un altul... Un văr ori nepot mult mai tânăr[1], care a urmărit ascensiunea rudei mai vârstnice, a admirat dezvoltarea armonioasă a acestei vieți, dar care nu e de acord cu principiul, cu punctul ei de pornire.

E vorba, aşadar, de un *alt roman,* care, o dată cu Kafka, Proust, Musil, Joyce, pune în discuție definiția şi intenția „romanului" stabilite de „romanul mai vârstnic". Natura şi ambițiile lui sunt diferite.

***

Romanul de la 1900 era rezultatul acelei aventuri a umanității care începuse către 1492. S-a căutat în el, în acelaşi timp, o *idee generală despre natura umană şi un studiu asupra variațiilor sale* în diferite climate psihice ori sociale. Aceste studii *analitice* şi *pitoreşti* sunt condamnate la maximă verosimilitate: viziunea comună, viziunea omului de lume. *Nu are importanță că în romanul tradițional personajele ori evenimentele sunt excentrice, misterioase, neconformiste: atât autorul cit şi cititorul sunt spirite cumpănite, mediocre, ponderate*.

Experiență imediat comunicabilă, de la bunul-simț al autorului la al cititorului, *experiență lipsită de mister, atrăgătoare prin arta povestirii,* acesta este romanul tradițional. El domneşte într-o lume redusă la scara observației comune, aşa cum o fizică domneşte la scara celor cinci simțuri ale omului. „Realitatea" se limitează la ceea ce poate fi imediat observat, văzut cu ochiul liber, fără căutări, fără instrumente. Există o singură realitate, aceeaşi pentru toți, şi romanul descrie această realitate.

Analizând psihologia soției unui notar *(Medicul doamnelor din Néans* de Boylesve), problemele ascensiunii sociale *(Discipolul* de Paul Bourget) ori viața unui meşteşugar *(Moş Perdrix* de Charles-Louis Philippe), romancierul îşi închipuie, cu bună-credință, că „zugrăveşte realitatea". Dar *viziunea* sa nu e cea *a unui om care trăieşte, pur şi simplu; a amatorului de probleme, a observatorului, a profesorului*. Tot ce narează el este falsificat: nu realitate, ci un studiu asupra realității, studiu cam pedant şi bine adus din

---

[1] Văd în el copilul din flori şi poate incestuos al Poeziei, soră mai vârstnică a Romanului.

condei, de altfel.

Căci realitatea trăită nu oferă numai momente *semnificative*. Pe acestea le oferă cu mare economie şi se întâmplă să le recunoaştem abia după ce au trecut. Mai degrabă decât dintr-o serie de episoade legate într-o dramă psihologică ori socială condusă şi interpretată de autor, ea e alcătuită dintr-o suită de evenimente *incongruente*. Aldous Huxley evocă, de pildă, cazul unui îndrăgostit care, aşteptând-o într-un salon pe femeia iubită, este apucat brusc de o nevoie firească ce-i răscoleşte viscerele... Exemplul este voit comic, atroce şi de prost-gust. Prezintă în schimb avantajul de a pune problema în mod deschis. Huxley „denunță profunda lipsă de veracitate din literatura de imaginație (...) În viață, o tabacheră goală poate pricinui mai multe frământări decât absența amantului; în cărți – niciodată."[1]

***

Romanului tradițional, artificial „pus în scenă" de un romancier atoateştiutor, cuviincios, gata să se mândrească în fața cititorului, povestirii acesteia *magistrale* i se va opune, fără a predomina totuşi, un alt roman, a cărui optică e diferită: *romanul care nu mai este o lecție completă, ci o enigmă;* cel pe care nu-l aşteptam, care nu constituie urmarea firească a cărții bine făcute, bogată în observații ascuțite şi în certitudini. S-a petrecut o ruptură în istoria romanului, dar, din fericire, a existat o unanimă şi tacită înțelegere ca ea să rămână invizibilă; tocmai la această ruptură ne vom opri, pentru a o elucida.

Un roman de Flaubert ori de Zola era *povestit*. *Condiția umană* este *trăită:* nu ştim nimic în plus față de ceea ce văd, simt şi gândesc eroii lui Malraux, iar autorul nu intervine pentru a-i comenta. O carte de Paul Bourget avea o intrigă semnificativă şi unitară; în *Falsificatorii de bani* de Gide nu ştim unde va duce desfăşurarea evenimentelor, iar autorul precizează că nici el nu ştia atunci când scria... Evenimentele se succedau în ordinea unei expuneri clare în *Bel-Ami* de Maupassant; în *Ulise* de James Joyce ori în *Planétarium* de Nathalie Sarraute ele țâşnesc în dezordinea, confuzia şi complexitatea proprii conştiinței eroului.

În secolul al XX-lea romanul vrea deci să exprime o experiență ce nu va fi *povestită,* ce nu va trece prin laminorul *povestirii*. Căci, în „povestire", *totul e explicat dinainte:* povestirea presupune existența unui „povestitor" care cunoaşte sfârşitul istoriei, care are o părere despre ea, care o povesteşte în funcție de tot ceea ce ştie. Balzac, de pildă, studiază scrupulele lui Rastignac ştiind – şi lăsându-ne pe noi să ghicim – că Rastignac va sfârşi în pielea unui cinic... În felul acesta, povestitorul falsifică experiența, deoarece *ştie de la început unde va duce ea*. El orânduieşte şi explică evenimentele în funcție de rezultatul, *cunoscut dinainte,* pe care ele îl vor produce. Ne invită să ne identificăm unui Rastignac plin de scrupule morale; dar el descrie aceste scrupule *pentru a arăta* că vor dispărea. Or, atunci când Rastignac le încerca, el nu ştia că le va pierde: portretul lui Rastignac e deformat. Acum însă nu mai vrem ca romanul să fie falsificat de grija de a povesti şi de a construi o „istorie" mai mult sau mai puțin după modelele dramei: „Dar în romanele voastre (...) întâmplarea nu joacă nici un rol, iar dacă există ceva din ea, devine îndată soartă, fatalitate; de când lumea, voi, scriitorii, sacrificați adevărul în favoarea regulilor dramatice"[2]. Şi e foarte adevărat că romanul bine făcut îşi împrumutase artificiile de la tragedia defunctă: o istorie construită admirabil, personaje coerente şi, mai ales, făcute pentru a se potrivi intrigii respective. În concluzie, o *maşinărie* romanescă mai degrabă decât ca evocare a realității; viață reconstituită şi reorânduită după zece ani, adică exact ceea ce în alt domeniu se numeşte o biografie „romanțată", cu alte cuvinte, falsificată pentru a răspunde unei anumite rutine a imaginației şi a sensibilității.

Intenția noilor creații romaneşti e vădită: surprinderea faptului uman în afara artificiului povestirii. Nemaifiind *interpretat dinainte,* faptul uman îşi păstrează întregul mister, aşa cum se întâmplă în forma populară a „noului roman", în romanul polițist.

Datorită acestei fluidități psihologice, inspirată de ambiguitatea sentimentelor trăite în mod real şi opusă preciziei tradiționalei „analize psihologice" a personajelor „bine construite", romanul scapă *convenției* tragice şi romaneşti. El nu mai prezintă omul ca pe un obiect de studiu, căruia va trebui până la urmă să-i găsească o explicație convingătoare, ci ca pe o rețea de indeterminări pe care arta îşi poate, de altfel, executa în voie variațiunile: „Personajele, aşa cum le concepea vechiul roman (şi tot aparatul vechi slujea la punerea lor în valoare), nu mai izbutesc să epuizeze realitatea psihologică actuală. În loc să o reveleze, ca altădată, o escamotează"[3]. Este motivul pentru care „noul roman" vrea să vadă în psihologie mai degrabă un mister decât o dizertație. Romancierul încetează de a se mai găsi în postura de analist

---

[1] Aldous Huxley: *Eyeless in Gaza,* Londra, 1933.

[2] Friedrich Dürrenmatt: *Făgăduiala,* trad. de Petronela Negoşanu, Editura pentru Literatură Universală, col. Meridiane, 1966, p. 29.

[3] Nathalie Sarraute: *L' Ère du soupçon,* Gallimard, 1965, p. 71.

rațional al *psihicului;* mai degrabă decât o ordine artificială pe care ar fi putut s-o supra-impună, el caută aici bogăția dezordinii, secretului, angoasei, pateticului, „coborând mai adânc *în dispersiunea lumii interioare",* cum spune Maurice Blanchot comentând *Lupul stepelor* de Hermann Hesse. Studiului puțin cam școlăresc al omului îi urmează „încercarea disperată de a stăpâni lumea pornind de la haos"[1]. În acest «fel încetează artificiul care *supunea intrigii personajele,* acestea regăsindu-și sălbateca lor autonomie și fascinație artistică: „Intriga în loc să găsească ființe umane mai mult sau mai puțin supuse cerințelor ei, așa cum se întâmplă în teatru, află unele care sunt enorme, întunecate, refractare și pe trei sferturi ascunse ca un iceberg"[2]. De aceea la Proust, chiar dacă oamenii constituie subiecte de analiză, analiza nu poate constitui un adevăr obiectiv și exhaustiv, ci doar o încercare disperată, infinită, niciodată terminată, de cufundare în această realitate impenetrabilă care este realitatea umană. Analiza prousiiană nu e un tablou cu contururi definitive. E o amețeală. Arta lui Proust ne face să înțelegem că niciodată încercarea de a cunoaște un om nu poate lua sfârșit. Pretinsa lui analiză are atracția *maelstrom*-ului: „Majoritatea personajelor rămân enigmatice în esența lor (...) Nu progresăm în cunoașterea Albertinei ori a domnului de Charlus pe măsură ce se desfășoară povestirea; dimpotrivă, s-ar zice că personalitatea lor devine și mai deconcertantă; caleidoscopul se învârtește și mai totdeauna vin să se adauge noi aparențe, ireconciliabile cu cele pe care le cunoscusem"[3]. Psihologia clasică e transformată în enigmă amețitoare, universul romanesc – într-o lume relativistă și discontinuă.

***

Nerval, Dostoievski și, în sclipirile lor de geniu, „naturaliștii" presimțiseră acest roman nou. El se va face cunoscut în Franța abia în cursul secolului al XX-lea. Refuzând privilegiul romanului tradițional, în care *romancierul știe tot ce are de spus,* el se definește, dimpotrivă, prin faptul că povestitorul nu înțelege în întregime și nici nu domină în întregime ceea ce povestește.

Aceasta înseamnă a adopta „punctul de vedere al omului" și a renunța la punctul de vedere al creatorului: în loc să *luminezi* de sus și de la distanță conștiința cititorului, extinzând-o, dând la o parte perdelele și jucând pentru el rolul de magician și de *regizor,* te identifici cu ea, rătăcești împreună cu ea prin cenușiul existenței.

Cititorul nu mai încearcă aceeași plăcere pe care i-o furniza romanul tradițional, în care realitatea era gata ordonată, desfășurată pe un singur plan logic, explicat și luminat de romancier; bucuria cititorului consta în a profita de, inteligența romancierului pentru a vedea clar ceea ce viața îi oferea confuz. Romanul hëterodox va oferi, dimpotrivă, complexitatea realului ori chiar o imagine simbolică (încă și mai complexă) a acestui real. A interpreta această realitate, a o transforma într-o istorie cursivă, lesne accesibilă, puțin convențională, ar însemna, potrivit noii tendințe a romanului, a o falsifica. Cititorul nu se mai poate deci bucura de o povestire frumoasă și bine făcută; dimpotrivă, el este invitat să *caute* în învălmășeala ce i se oferă diverse raporturi mai mult sau mai puțin verosimile ori logice; în viață e obligat să facă același efort. Iată-l deci chemat să participe la operă. Epoca noastră e numită de un critic spaniol *era cititorului:* „Progresiva estompare a autorului determină prin ea însăși apariția cititorului-creator de operă (...) Cititorul s-a convertit în protagonist activ al creației literare. Era noastră a devenit era cititorului"[4].

Romancierul a încetat să mai fie Asmodeul care ridică acoperișurile caselor. Și atunci mai poate face frescă socială? Nu mai cunoaște dinainte mecanismul societății... Analiză psihologică? Nu mai poate nici să explice, ca un bun profesor, ce se petrece în sufletul celuilalt. Trebuie să se mulțumească să noteze gesturile și faptele acestor necunoscuți care se numesc ceilalți. Asistăm alături de el la fenomenele existenței umane, și el ne învață să asistăm c*u atenție,* fără a încerca să le comentăm sau să le înțelegem...

Dar fiindcă nu și-a ales, pentru a o dezvolta, o anume teză psihologică ori socială, el evocă totalitatea, complexitatea și confuzia realității; în această realitate, el ne învață să descoperim *straturi* diferite. În loc să situeze logica umană *pe un singur plan* (psihologic, social, politic etc.), noul roman, renunțând la această logică, studiază *diversitatea planurilor* prin care se pot face secțiuni în omul primitiv și simplist. Romanul tradițional urmărea omul cu ochiul liber și construia, plecând de la observație, o lume logică; romanul heterodox consideră grosolană această viziune, atât din punct ele vedere științific cât și din punct de vedere artistic. El pune omul și existența umană la diferitele scări ale microscopului, 1/100, 1/1.000. 1/1.000.000. Coerența și logica dispar de fiecare dată când se schimbă scara (fizicienii știu

[1] Maurice Blanchot: *Le Livre* à *venir,* Gallimard, 1959, p. 211.
[2] E. M. Farster, *Aspecte ale romanului,* trad. de Petru Popescu, ELU, 1968.
[3] C-E. Magny: *Histoire du roman français,* Ed. du Seuil, 1950, p. 186.
[4] José Maria Castel.et: *La Hora del lector,* Barcelona. Seix Barral, 1957, p. 62.

prea bine acest lucru). Romanul „relativist" (Kafka, Joyce, Robbe-Grillet) ne intrigă şi ne derutează de vreo cincizeci de ani încoace pe noi cei obişnuiţi cu tradiţionalul roman bine făcut şi bine construit „la scară umană". Dar, în sfârşit, dacă a apărut şi dacă n-a fost în mod unanim proscris şi azvârlit printre ideile demenţiale, au existat, desigur, motive temeinice.

Numai o civilizaţie care se îndoieşte de ea însăşi şi care îşi află forţa în această îndoială (îndoială datorită căreia a descoperit legea gravitaţiei, electricitatea şi atomul), putea să imagineze o evocare a vieţii umane unde viaţa umană e dată ca un fapt ilogic.

Nu efortul de *unificare* şi de *logică* a îngăduit lumii civilizate să rămână, în secolul al XX-lea, la fel de eminentă cum fusese în secolul precedent. Dimpotrivă, un mai mare efort spre *antilogic* (geometrie neeuclidiană, relativitate) şi spre *dispersiune* (specializare, părăsirea unităţii de vederi în ştiinţă) este cel care i-a conservat hegemonia intelectuală... În domeniul ştiinţelor sau al filozofiei (trecerea de la „marile sisteme" la fenomenologie), Occidentul a realizat turul de forţă de a supravieţui convertindu-se şi trecând de la „bun-simţ" şi de la „raţiunea universală" la *explorarea lumilor inumane,* fie că e vorba de atom – în ştiinţă, ori de inconştient, de „trăit", de imediat, de necunoscut – în poezie sau în roman.

***

Opoziţia dintre romanul tradiţional şi romanul nou nu se poate reduce la simpla opoziţie între două generaţii, nici la aceea dintre tradiţionalişti şi snobi. Părinţi şi copii au confruntat plictisiţi pe Anatole France cu André Gide, pe Georges Duhamel cu André Malraux, pe Roger Peyrefitte cu Michel Butor... Omul cumsecade şi snobul i-au pus în balanţă pe Marcel Prévost şi pe Marcel Proust, pe Mazo De La Rocke şi pe James Joyce, pe Philippe Hériat şi pe Nathalie Sarraute. S-au succedat deci cel puţin *trei generaţii* de când romanului care exploatează şi continuă în mod magistral arta romanescă seculară *i se opune un gen literar ale cărui intenţii sunt diferite*.

Confruntarea nu a luat niciodată înfăţişarea unei revoluţii literare. Arta tradiţională a povestirii continua să fie apreciată. Inspiraţia heterodoxă scandalizează la început, stârnind totuşi interesul publicului şi în cele din urmă e acceptată de masa cititorilor cultivaţi. Proust nu mai scandalizează pe nimeni, Joyce găseşte cititori pasionaţi sau indiferenţi.

Cele două tendinţe coexistă în omul modern. El nu a renunţat să se considere moştenitorul unei civilizaţii raţionale şi omogene, care se situează între secolul al XVI-iea şi secolul al XX-lea, de la Scarron la Bourget via Balzac; aici îşi regăseşte el formaţia „clasică" (e inutil să mai spunem că secţiile "moderne" de învăţământ sunt şi mai „clasice" din acest punct de vedere), obiceiurile, formele de gândire. Este deci de neconceput ca romanul tradiţional, dominat de logică, răspunzând nevoii de a „înţelege", de a analiza, de a rezuma cele înţelese, să fie în întregime înlocuit de o nouă tehnică.

Totuşi, omul contemporan simte – în mod confuz sau precis – că în toate domeniile – cosmologic, fizic, social şi, de asemenea, în infinitul domeniu al experienţei trăite ori visate – realitatea este *infinit mai complexă* decât credea civilizaţia noastră umanistă. El găseşte atunci un răspuns neliniştii sale în încercările romaneşti care prezintă realitatea, viaţa ori visul, nu ca pe o colecţie de fapte ce se pot inventaria şi analiza, ci ca pe un ansamblu de experienţe simbolice supuse examinării, „aprofundării", contemplării, fără ca inteligibilitatea lor să fie totală, fără ca ele să închege o povestire completă, echilibrată, liniştitoare, care explică tot şi este de sine stătătoare.

VII Romanul „ironic"

Revoluția simbolistă: patetism, lirism şi estetism. – Marcel Schwob şi Maurice Barrès: Cartea Monellei *şi* Grădina Bérénicei, *gustul pentru ironie şi pentru secret. – Ironia lui André Gide:* Paludes. – *Unamuno şi* nivola. – *Valéry Larbaud şi* Fermina Marquez. – *Influența poemului in proză.*

De la simbolism la suprarealism. Surpriza şi incongruența, Apollinaire. – André Breton şi Nadja; *Cocteau, Aragon, Queneau. – Romanul, creație pură. – Lumea platoniciană a lui Giraudoux. – Arta e un „parti pris". – Giraudoux şi viziunea cosmică. – Evaziunea totală. – Forța ironiei şi modificarea structurilor romaneşti.*

Pentru prima oară de la apariția sa, romanul va fi creat ca o reacție împotriva propriilor sale procedee şi obiceiuri. Istoric vorbind, această reacție se manifestă încă din 1880 şi se prezintă la origine drept o consecință, până acum insuficient studiată, a revoluției simboliste.

Epoca simbolistă se dezinteresează de „roman". Povestirile bine făcute nu mai conving. Sunt pedante şi nu spun absolut nimic despre ceea ce este esențial. Mai multă încredere inspiră poezia fiindcă, deşi evanescentă – într-adevăr, această epocă nu a dat nici o capodoperă poetică – poezia evoluează între diferitele adâncimi ale realității, sugerează totdeauna ceea ce nu se poate spune, fără a avea pretenția să „explice", cum face romanul, tot ce se petrece...

Romanul devenise atât de greoi, cu descrierile, analizele şi adjectivele lui! Nici Moréas, nici Mallarmé, nici Laforgue nu se pot adapta stilului „informativ" şi pedant – şi tot acum, în 1894, se naşte repulsia lui Valéry, exprimată în 1925, pentru celebra frază: „Marchiza ieşi la ora cinci". Nevoia de a evita stilul-clişeu, fie şi printr-o frază ştrengărească, marchează proza acestei epoci. O întâlnim în fraza insidioasă cu iz de lichelism a prozei lui Verlaine, apoi în sintaxa lui Mallarmé. A devenit imposibil, în epoca lui *Pelléas,* să te exprimi ca un profesor de sociologie... Şi Giraudoux, autenticul romancier simbolist, se născuse în această epocă...

Desigur, există Bourget şi Abel Hermant care sunt mult mai citiți decât Gide. Dar există şi ceilalți, Mallarmé, Valéry, Claudel, necunoscuți în afara bisericuței lor, care nu vor scrie niciodată romane, dar a căror influență se va exercita mai târziu în detrimentul laboriosului roman narativ.

Servituțile povestirii sunt abandonate, pentru a se păstra intacte misterul şi pateticul existenței. O dată cu Jammes, Marcel Schwob, Jarry, poemul în proză se insinuează în roman; Proust intenționează să scrie cronici care să nu fie povestiri iscusite: *Jean Santeuil*. De altfel, *Marius epicurianul* de Walter Pater manifestă aceeaşi indiferență față de povestirea bine istorisită, tot aşa şi *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde. Henry James era de părere că e mai bine să stărui asupra nuanțelor decât să te preocupi de urmărirea firului precis al povestirii. Şi nu era de fel necesară influența simbolistă, nici estetismul oxfordian, pentru a i se cere romanului să exprime emoția ori neliniştea fără a le transforma într-o prea precisă afabulație: *Un om liber* (1889) nu datorează nimic artei tradiționale de a povesti.

Sfârşitul secolului al XIX-lea e, aşadar, perioada în care trebuie să căutăm originea tuturor elementelor ce vor răsturna „tehnica" şi „punctul de vedere" al romanului. Majoritatea „revoluțiilor" romaneşti ale secolului al XX-lea reprezintă amplificarea sistematică – favorizată mai întâi de snobi, apoi de marele public – a anumitor intenții şi necesități care trebuie datate în perioada 1870–1900.

Oare nu în acea perioadă, paralel cu „naturalismul", ale cărui intenții erau evidente, se năştea, sub numele de estetism sau chiar de decadentism, grija de a acorda, în viața emotivă, patetică şi intelectuală ce constituie materia romanescă, mai multă atenție *nuanței* decât esențialului? Cuvântul *Artă*, cu majuscule, va servi între 1870 şi 1900 drept garanție şi drept drapel acestui efort spre adevărul difuz. Studiile artistice sunt cele care inspiră noua viață romanescă împotriva filozofiei şi sociologiei. Când Walter Pater scrie, în 1885, *Marius epicurianul,* o face după ce studiase, în eseurile sale, Renaşterea, Grecia şi platonismul. Iar Barrès scrie *Un om liber* după ce meditase – în felul său – asupra unor numeroase opere de pictură. Proust începe *Jean Santeuil* ca discipol al lui Ruskin.

Să nu zâmbim deci când, de la Baudelaire la Jacques Rivière, vom întâlni acest termen puțin cam ridicol: *Arta*. E prea bogat şi prea încărcat de sensuri, în acea epocă de răscruce, pentru a avea un sens bine definit. Dar, cu toată impreciziunea lui, spune clar ceea ce voia să spună despre originile romanului modern: voința lirică şi răbdătoare de a face ca misterul realului să devină emoționant, fără a-i impune vreodată rețetele şi convențiile povestirii... În acelaşi moment Debussy frângea linia melodică şi logică a desfăşurării muzicale, Picasso sfărâma optica de proiecție a tabloului.

* * *

O dată cu simbolismul, romanul scapă de motivări, descrieri, studii sociale şi psihologice. Faptele omeneşti apar fără a fi cu grijă explicate dinainte. Ele vibrează uşor în faţa cititorului, îi scapă şi îl obsedează... La Marcel Schwob, trece o fată... La André Gide, viaţa freamătă, devenind obiectul ironiei, fără a fi descrisă în amănunt.

Deşi contemporană cu *Ducesa albastră, Cartea Monellei* de Marcel Schwob nu are intrigă. Lipseşte povestirea, lipsesc scenele dramatice între personaje abil construite pentru a se opune şi a suferi. Marcel Schwob a întâlnit într-o zi o fată, o prostituată plină de puritate, Monelle. Nu ne explică de unde s-a ivit ea, de unde vine el: „Monelle mă găseşte pe câmp unde rătăceam şi mă ia de mână: «Nu te speria, spune ea, sunt eu şi nu sunt eu. Mă vei regăsi şi apoi mă vei pierde iarăşi...»"[1] .

Ce introducere abruptă! Prima frază reaminteşte prin racursiu mai degrabă de *Divina Comedie* decât de începutul unui roman de Paul Bourget.

În carte nu se întâmplă nimic. Monelle vorbeşte. Sunt evocate tovarăşele ei, celelalte fete, Voluptuoasa, Sălbateca, Dezamăgita, Perversa... Apoi, viaţa Monellei rezumată în două pagini, fără nici o precizare, fără psihologie ori consideraţii sociale, fără *regie,* şi câteva din cuvintele ei:

„Monelle mai spuse: «Îţi voi vorbi despre viaţă şi moarte. Clipele seamănă cu nişte condeie jumătate albe, jumătate negre; să nu-ţi construieşti viaţa desenând numai cu jumătăţile albe. Vei găsi îndată desenele făcute cu jumătăţile negre.

(...) să nu spui: trăiesc acum, voi muri mâine.

Să nu împărţi realitatea între viaţă şi moarte. Spune: acum trăiesc şi mor.

Epuizează în fiecare clipă totalitatea pozitivă şi negativă a lucrurilor»"[2].

Nu e un „roman". Nu se întâmplă nimic, nu se „povesteşte" nimic. Nimic nu e „observat". Marcel Schwob nu vrea să inventeze o istorie, să o „regizeze" pe Monelle. O evocă fără a o caracteriza printr-o *anecdotă,* exact în aceeaşi tonalitate în care Maurice Barrés o evocă pe Petite-Secousse, în *Grădina Bérénicei*. Aci, ca şi în *Cartea Monellei,* nu există nici o aventură: la Arles, povestitorul o regăseşte pe fetiţa pasionată şi misterioasă – acum aproape o tânără femeie – pe care o întâlnise la Paris pe când ieşea din music-hallul „Edenului". Un decor febril şi desuet: Aigues-Mortes; un context uşor burlesc: o campanie electorală şi o fată frivolă şi inocentă: „suflet trist şi dezmoştenit al Bérénicei, te iubesc."[3] Ca şi Monelle, Bérénice, numită Petite-Secousse, este un prilej de a medita: „Ai îndatoriri, Bérénice. Nu e suficient să fii un mic animal cu piele caldă, cu gesturi delicate şi un copil care se spovedeşte cu naivitate: trebuie să fii melancolică (...). Cuta gurii tale, nuanţa ochilor tăi, tăcerea ta mă umplu de tristeţe şi de dragoste; atunci când suntem trişti, dorinţa de a stăpâni adevărul e mai puternică, pentru că vrem să găsim un refugiu"[4] .

Mai mult evocare decât povestire. Nici roman intim, nici roman narativ. Un cântec care porneşte de la un episod de viaţă imprecis şi miraculos, de la o fiinţă pe jumătate imaginară. Un cântec al spiritului şi al inimii, cerebral, desigur, şi destul de estetizant, dar care refuză precizia şi afectarea obiectivităţii romanului tradiţional. Trebuie să ghicim originea socială a Monellei şi a lui Petite-Secousse; chiar şi cadrul ce le înconjoară e tratat poetic. Aceste evocări-poeme nu păstrează din povestirea cu care eram obişnuiţi decât faptul că aduc în scenă personaje şi sentimente; intriga, decorul, naraţiunea sunt neglijate. Şi iată că pe neaşteptate, pe când Paul Bourget era în culmea succesului său, se iveşte la antipodul lui Bourget o artă cu intenţii total diferite.

Bourget era mult mai precis, mai seducător chiar, deoarece explica totul, lucru foarte comod de altfel: „E uşor să spui adevărul atunci când îl cunoşti şi când dispui de timpul necesar enunţării lui. Acestea sunt cele două comodităţi pe care şi le oferă romancierul"[5]. Arta simbolistă nu este însă mai puţin veridică decât arta precisă. Oare noi vedem oamenii pe care-i întâlnim în experienţa noastră personală aşa cum o vede Bourget pe Doamna Bonnivet, sau Schwob pe Monelle? Impresia pe care ne-o lasă oamenii, profundă uneori e mai apropiată de cea produsa de Monelle a lui Schwob ori de Bérénice a lui Barrés, vagi fantome din care rămân – pregnant însă – doar câteva fraze, câteva gesturi, câteva inflexiuni ale vocii...

„Ironia" care se introduce astfel în roman naşte din nevoia de a lăsa să subziste un mister, un fel de

[1] Marcel Schwob: *Le Livre de Monelle,* Stock, 1923, p. 17.
[2] *Ibidem,* p. 26.
[3] Maurice Barrés: *Le Jardin de Bérénice,* Emile-Paul, 1910. p. 126.
[4] *Ibidem,* p. 173.
[5] Jean Pouillon: *Les Temps Modernes,* aprilie, 1957.

echivoc, de a evita ca romanul să fie exhaustiv, brutal, magistral, să explice tot. Istoria şi oamenii evocaţi nu trebuie să-şi dezvăluie întregul secret. Thomas Mann definea admirabil, în 1922, această ironie. În muzică, el o găsea „în plăcerea dureroasă a notei suspendate, în tachineria melancolică a acordului care întârzie, în sfiala intimă a sufletului care, deşi poartă în sinea lui împlinirea, rezolvarea, armonia, şi le mai refuză puţin, le amină şi le suspendă, mai adastă puţin, fericit, înainte de a şi le acorda"[1].

Extrapolând la domeniul literar, cu greu am putea defini mai bine arta romanului postsimbolist care e prima manifestare istorică a romanului heterodox.

* * *

Prin atitudinea lor dispreţuitoare la adresa povestirii abil construite, postsimboliştii invitau romanul la mai multă supleţe şi la mai mult adevăr. La drept vorbind, evocările lor erau timide şi evanescente. Monelle a lui Schwob, Clara d'Ellébeuse a lui Francis Jammes, Laura lui Emile Clermont, Aziyadé a lui Loti sunt, trebuie să mărturisim, nişte figuri cam palide... Aceşti oameni s-au complăcut în a se juca cu imprecisul. În acest fel ei arătau însă că precizia brutală, savantă, psihologică sau socială este şi ea un artificiu.

Nimeni nu a simţit acest lucru mai bine decât André Gide. În *Călătoria lui Urien* el se lansează într-o improvizaţie pestriţă, imprecisă, în care exploratorii „Oceanului Patetic", purtând nume maeterlinckiene, Morgain, Aguisel, Hélain, Paride, nu erau decât umbre chinezeşti... Se simţea pe dedesubt Edgar Poe, plutind însă în aburul lui Francis Jammes, aşa cum la Pierre Louys se va simţi doar neputinţa unui estet.

Dar în 1897, când Gide publică *Paludes,* are loc, în ciuda vânzării dificile a cărţii, un eveniment literar: pentru prima oară un scriitor aduce în scenă scriitorul care „scrie romanul". Şi cu ce ironie! *Paludes* e o povestire în care nu se petrece nimic, chiar de *două* o*ri* nimic: în mijlocul câtorva literaţi evanescenţi, un literat modest şi răutăcios scrie fără iluzii istoria lui Tityre, omul care nu face nimic... Una din cele mai fermecătoare cărţi ale literaturii franceze, căci în pofida nonşalanţei afectate, e o operă de artă compusă din *nimicuri,* din materia vieţii însăşi, infinit de savuroasă şi de, monotonă:

„Se înnoptase. Îmi rânduii hârtiile. Nu cinasem; ieşii; către ora opt intrai la Angèle.

Am găsit-o la masă, terminând de mâncat nişte fructe; mă aşezai lângă ea şi începui să-i curăţ o portocală. S-a adus dulceaţa. Apoi am rămas din nou singuri:

– Ce ai făcut azi? – întrebă Angèle, pregătindu-mi o tartină.

Nu-mi aminteam nimic din ce făcusem şi răspunsei:

– Nimic.

Am răspuns cu nesocotinţă. Temându-mă de digresiuni psihologice, m-am gândit la vizita ce mi se făcuse şi izbucnii:

– Bunul meu prieten Hubert a venit la ora şase să mă vadă.

– Adineaori a plecat de-aici, spuse Angèle. Apoi, reamintindu-şi, în legătură cu el, de nişte vechi certuri, adăugă:

– El cel puţin face ceva, se ocupă de ceva.

Eu îi spusesem că nu făcusem nimic; m-am iritat:

– Ce face? – întrebai... Ea îi dădu drumul...

– O grămadă de lucruri... În primul rând călăreşte..., şi în afară de asta, ştii foarte bine: e membru în patru companii industriale; conduce împreună cu cumnatul lui o altă companie de asigurări contra grindinei, la care am subscris. Urmează cursuri de biologie popularizată şi în fiecare marţi seara face lecturi publice. Cunoaşte suficientă medicină pentru a se face util atunci când are loc vreun accident.

– ...Dar tu, tu ce faci?

– Eu, răspunsei puţin cam stingherit, eu scriu *Paludes*.

– *Paludes?* Ce-i aia? – întrebă ea. Terminasem masa; aşteptam să trecem în salon, pentru a relua. O dată aşezaţi amândoi lângă foc, începui:

– *Paludes* este istoria unui celibatar închis într-un turn înconjurat de mlaştini.

– Ah! făcu ea.

– Îl cheamă Tityre.

– E un nume urât.

– Deloc, e din Virgiliu. De altfel, nu mă pricep să inventez nimic.

– De ce e celibatar?

[1] Thomas Mann: *Goethe und Tolstoi,* vol. X, p. 270.

– Pentru ca lucrurile să fie mai simple.
– Şi asta e tot?
– Nu, povestesc ce face.
– Şi ce face?
– Priveşte mlaştinile...
– Mă întreb de ce scrii tu, reluă ea după o tăcere."[1]

Nimic nu ne îngăduie să credem că Miguel de Unamuno a scris *Negura* imitând *Paludes,* şi totuşi intenția e aceeaşi. Jocul e şi el acelaşi:

„– Aşadar ai început?
– Ce vroiai să fac?
– Şi se poate şti subiectul?
– Romanul meu n-are subiect. Mai bine spus, subiectul va veni. Se va face singur.
– Există psihologie? Descrieri?
– Există dialog. Mai ales dialog. Important e ca personajele să vorbească, să vorbească mult, chiar dacă nu spun nimic
– Toate astea vor sfârşi prin a nu fi nici roman, nici nuvelă.
– Ei bine, nu! Va fi... o *nivola*.
– Ce-i aia *nivola?*
– L-am auzit pe Manuel Machado, poetul, fratele lui Antonio, povestind că i-a dus odată un sonet lui Eduardo Benot. Un sonet în alexandrin, sau în nu ştiu ce altă formă heterodoxă[2]. Don Eduardo i-a spus: Ăsta nu e sonet!
– Nu, domnule, îi răspunse Manuel, e o «sonetă». Ei bine, romanul meu, ori nuvela mea, nu va fi o nu velă. Va fi... cum să spun?... o «navelă», o «nebulă», sau mai bine o «nivola», asta-i! Aşa, nimeni nu va spune că nu are nici o legătură cu regulile genului."[3]

Este vorba, de fapt, de a sfărâma regulile genului. De a face un roman care să nu fie un roman, în care să nu existe în mod obligatoriu „psihologie şi descrieri". Întocmai ca şi Tityre al lui Gide sau ca romancierul gidian care scrie viața lui Tityre, Augusto Pérez al lui Unamuno este expresia acelei indolențe vitale a umanității care constituie adevărata viață şi în fața căreia „drama", aşa cum este ea povestită în „romane", nu e decât invenție artificioasă: „Cotidianul! Pâinea noastră cea de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi; Doamne, dă-mi miile de amănunte neînsemnate ale zilei. Nu marile dureri ori bucurii ne ucid pe noi oamenii, căci tristețile şi bucuriile ni se-nfățişează învăluite în *negura* micilor incidente. Iar viața tocmai asta este, această negură. Viața e o nebuloasă."[4] *Iar* Gide spunea: „(Tityre) e istoria terenului neutru, care aparține tuturor... – mai bine spus al omului normal; e locul de unde porneşte fiecare; e istoria celei de-a treia persoane, cea despre oare se vorbeşte, care trăieşte în toți..."[5] Nu se află oare aici, abia indicată, materia tulbure, amăgitoare, din oare se va ivi *Omul fără însuşiri* al lui Robert Musil?

* * *

Prea vizibila nonşalanță care stă la originea acestei noi descendențe a romanului transformă povestirile lui Gide ori Unamuno în parodii; pe cele ale lui Barrés sau Schwob – în evocări poetice, vii, dar pieritoare. Libertatea de a ajunge la emoție, fără a fabrica o dramă, a fost totuşi cucerită. Supervielle, Toulet, Larbaud pot povesti, zburda, intriga şi emoționa în ciuda acelui aparat sociologic pe care până acum îl pretindea verosimilitatea romanescă. Eliberată acum de romanul-tragedie şi de romanul-document, ironia, în formele ei cele mai subtile, îşi poate redobândi farmecul, emoția, fervoarea. Un singur exemplu e suficient pentru a convinge: în *Fermina Marquez* (1926), o istorie a vieții de liceu, Valéry Larbaud transferă în sufletul infantil vocația lui Julien Sorel şi încrâncenata cucernicie a doamnei de Chasteller; într-o atmosferă rece şi stăpânită, învăluită totuşi de cosmopolitism şi de estetism. Într-un pension „şic", o tânără sud-americană, protejată şi apărată, ea însăşi stăpânită de un ideal de sfințenie, şi doi băieți, unul meşter de pe acum în calcule abile, cuceritor, celălalt însfioşat de umilință şi simplicitate: o dramă a copilăriei întârziate. Nu e decât o povestire despre adolescenți, dar e o operă perfectă, încheiată: „Peste tot, numai prilejuri de mirare, un şir neîntrerupt de miracole".[6] Miracole, cuvântul e

[1] André Gide, *Paludes,* în *Romans,* Gallimard, 1920, pp. 92–93.
[2] Sonetele spaniole nu folosesc în general alexandrinul.
[3] Miguel de Unamuno: *Niebla,* Espasa-Calpe, Madrid, pp. 93–94.
[4] *Ibidem,* p. 40.
[5] André Gide: *Paludes,* ed. cit., p. 116.
[6] Valéry Larbaud: *Fermina Marquez,* Gallimard, 1926, p. 44.

frumos. Căci, fără nici o îndoială, forța cuceritoare a romanului în secolul al XIX-lea a avut drept efect excluderea miracolului, minunii şi vrăjilor. A fost nevoie de ironie, de punerea în discuție a acelei maşini sociologice şi dramatice care devenise romanul, pentru ca să înflorească din nou povestea în care sensibilitatea uşoară şi înflăcărată îşi păstrează drepturile. Poveste mică şi încântătoare, floricică târzie a simbolismului care va înflori în frumosul sezon dintre 1920 şi 1930.

* **

Iată deci că în locul unei „istorii" – tragedie sau anecdotă – povestirea (care uneori nu mai e povestire) încetează de a se mai interesa de faptul divers bine pus în valoare, oferind o senzație intimă, mai caldă, mai cețoasă, de viață incongruentă, savuroasă şi spontană. Din 1890 până în 1930, romanul „ironic" ori „poetic" constituie un gen heterodox, născut de revoluția simbolistă, a cărei amploare ne-ar scăpa dacă am reduce-o la poeții minori care şi-au luat acest nume în Franța.

Amestec de poveste, eseu şi poem, acest gen se afirmă începând din 1890. Gide scrie în 1893 *Călătoria lui Urien* şi publică în 1895 *Paludes*. *Cartea Monellei* apare în 1896, iar *Clam d'Ellébeuse* de Francis Jammes – în 1899. De altfel, Barrés publicase *Grădina Bérénicei* încă în 1891; *Un om liber* – deşi cu intenții diferite – apare în 1889. Foarte evidentă e influența poemului în proză, care îl autoriză pe scriitor să părăsească tradiția narativă şi descriptivă, pentru a exprima doar o serie de emoții, de notații, de evenimente fascinante şi uneori ilogice. De altfel, forma însăşi trădează această origine: versul liber şi versetul sunt prezente în înfățişarea grafică a *Cărții Monellei,* ca şi, mai târziu, în *Potomak* de Cocteau.

A evoca în loc de a povesti, a iubi emoția pe care faptele o conțin, mai mult decât logica ce le înlănțuie, iată realizarea povestitorilor postsimbolişti: Rainer Maria Rilke în *Caietele lui Malte Laurids Brigge* (1910) sau Valéry Larbaud in *Fermina Marquez* (1926). Romanul transformat în poem-evocare coincide în prima sa perioadă cu teatrul simbolist al lui Maeterlinck *(Pelléas şi Melisanda,* 1892), iar în a doua cu teatrul lui Hugo von Hofmannsthal (*Cavalerul cu roza,* 1911). *Femeia fără umbră* (1922) de Hofmannsthal rămâne o povestire simbolistă, feerică şi ermetică. *Sonatele* lui Ramón del Valle Inclán (1902–1905) sunt deopotrivă poeme în proză şi povestiri.

Când intenția ironică predomină avem de-a face cu sotisa gidiană *(Pivnițele Vaticanului);* la Rilke ori Hofmannsthal intenția propriu-zis poetica rămâne legată de miraculos, la Supervielle şi P.-J. Toulet ea se transformă în simplă fantezie, iar Jean Giraudoux o dezvoltă, începând din 1909, într-un comentariu feeric, aparent prețios, asupra farmecului care leagă ființe şi lucruri, evenimente şi sentimente.

A fermeca sau a intriga, în loc de a descrie, explica, informa ori lămuri, acestea sunt intențiile romanului heterodox. El refuză toată moştenirea secolului al XIX-lea, lenta şi apăsătoarea răbdare documentară a observației sociale, pasiunea pentru psihologie, povestirea condusă potrivit unor reguli, descrierea cuminte şi şcolărească, pitorescul laborios: „Ne-a cuprins atunci cea mai violentă reacție împotriva pitorescului"[1], scria Cocteau în 1916 pentru a explica *Potomak*.

Deşi se îndepărtează de întreaga tradiție romanescă, romanul ironic nu respinge întotdeauna psihologia. De-a lungul unei întregi descendențe, foarte vizibilă în primul sfert al veacului, el se străduieşte să revizuiască interogația psihologică, substituind analizei logice – discontinuitatea, zugrăvirii pasiunilor – studiul ilogicului, coerenței – incongruența, comentariului asupra emoției – chiar emoția trăită. După *Paludes* (1896) urmează *Răposatul Mattia Pascal* (1904) de Pirandello şi *Negura* (1914) de Unamuno. *Swann* apare în 1913, aproape tot atunci când Joyce începe să scrie *Ulise* şi când Musil are ideea de a scrie *Omul fără însuşiri*. Valéry Larbaud descoperă în 1921 *Conştiința lui Zeno* de Italo Svevo. În 1925 Gide publică *Falsificatorii de bani,* în 1926 Pirandello – *Unul, nici unul, o sută de mii,* iar în 1928 apare *Punct, contrapunct* de Huxley. Şi totuşi, în această descendență nu există „potriviri"; dacă Huxley îi datorează mult lui Proust – deşi îl zeflemiseşte – Pirandello, Unamuno, Svevo, Joyce, dimpotrivă, au creat în mod spontan, iar Gide n-a suferit decât influența îndepărtată a lui Dostoievski. Romanul care pune în discuție continuitatea psihologică s-a născut dintr-o serie de reacții individuale simultane.

Filiația este mai vizibilă la descendența pur „ironică" unde povestirea e divagație, povestire a povestirii, roman al romanului, ca în *Paludes*. De la Gide la Apollinaire, de la Apollinaire la Cocteau şi la André Breton, romanul-poem ironic se afirmă în afara verosimilului şi a înțelepciunii, de la simbolism la suprarealism, spre a găsi o euprarealitate în cultul incongruenței.

* * *

---

[1] Jean Cocteau: *Le Potomak,* Stock, 1950, p. 12.

A fi liber să procure spiritului şi sensibilităţii enigme ori excitaţii, fără grija de a povesti sau a lega faptele, a acţiona nu ca un „romancier", ci ca un pescuitor de insolit, ca un poet, iată extrema spre care se îndreaptă, până către 1930, una dintre formele noi ale romanului. Ea nu mai prezintă o naraţiune, ci fapte, imagini, evocări dirijate doar de fantezie ori de grija pentru artă – o artă care acţionează prin rupturi, contraste sau asociaţii de idei. Aşa cum într-un studiu cubist planurile geometrice se amestecă şi se întretaie, în *Femeia şezând* (1917) a lui Apollinaire se amestecă Montparnasse-ul, mormonii de la Salt Lake, aventura din Rusia a unei tinere frivole şi moartea unui soldat care, în ultimele lui clipe, aude nouă discursuri ale marilor căpetenii, de la Hector la Godefroy de Bouillon... Aşa cum Picasso face un „studiu" în albastru, Cocteau face în *Marele şpagat* (1923) un studiu al adolescenţei. De altfel, în clipa-n care, datorită pictorilor prieteni ai lui Apollinaire şi Cocteau, pictura încetează de a mai fi anecdotică, romanul ironic renunţă şi el la anecdotă şi la dramă, pentru a deveni un „studiu" şi o căutare.

Insolitul, *surpriza* şi incongruenţa sunt elementele sale componente. *Potomak* de Cocteau are drept subiect aventurile onirice ale autorului: făpturile monstruoase şi stranii care-i stăpânesc imaginaţia atunci când începe să deseneze. În centru se află o suită de desene... Textul este, de altfel, rupt de artificii tipografice, ca şi în *Alcooluri*-le lui Apollinaire.

Am putea evoca în această privinţă *Tristram Shandy* de Sterne, roman care, cu două secole mai devreme, avea şi el pagini albe, capitole de un rând, grafice, un întreg joc de semne tipografice neobişnuite. Prin urmare, nevoia de a rupe prin incongruenţă falsa logică a povestirii nu este un fenomen aberant ori propriu unei epoci anume. Pentru noi însă ea se va manifesta istoric în epoca suprarealistă, atât la Cocteau cât şi la Ramón Gómez de la Serna (*El incongruente,* 1922) sau la André Breton.

Nadja de Breton speculează aceeaşi libertate ca şi *Potomak*. Nadja este o femeie înzestrată cu o clarviziune supranaturală, pe care a întâlnit-o autorul; desenele făcute de ea – singurul lucru care rămâne după ce este internată într-un azil – formează şi aici centrul cărţii. Iar textul e alcătuit, atât în *Potomak* cât şi în *Nadja,* dintr-o serie de fulgurări şi amintiri. Nici la Breton, nici la Cocteau nu se mai pune problema povestirii obiective, a verosimilităţii, ci aceea de a oferi brutal cititorului, cu intenţia manifestă de a-l deruta, intuiţiile, revelaţiile, notaţiile fascinante pe care autorul le-a putut capta în experienţa lui. „Nu am intenţia de a relata, spune Breton, decât episoadele cele mai marcante din viaţa mea, aşa cum o pot eu concepe *în afara planului ei organic* şi numai în măsura în care e supusă hazardului, celui mai mic, sau celui mai mare. Cititorul nu va urmări aici o biografie uşor de citit, ci, dintr-o întreagă experienţă umană, doar ceea ce atinge insolitul şi miraculosul, o lume aproape interzisă, adică lumea apropierilor spontane, a coincidenţelor înspăimântătoare, a reflexelor proprii fiecărui individ (...). E vorba de fapte a căror valoare intrinsecă este foarte greu de controlat, dar al căror caracter total neaşteptat, absolut întâmplător... are de fiecare dată aparenţa unui semnal, fără ca noi să putem preciza a cărui semnal anume"[1].

Potomak ori *Nadja,* ca şi *Anicet sau panorama* de Aragon, eliberate de orice convenţie a povestirii, nu sunt decât „peisaje mentale"[2] în care apar „exemple de fapte neobişnuite"[3]. Suprarealismul insuflă forţă explozivă şi spirit agresiv povestirii libere, lăsată in lâncezeală de simbolism. *Nadja* este, ca şi *Grădina Bérénicei* ori C*artea Monellei,* „studiul asupra femeii": întâlnirea autorului cu o necunoscută excepţională, aproape mitică.

Cultul complezent al emoţiei a fost înlocuit cu arta de a nelinişti, de a uimi, de a intriga; stilul lui Barrés vrea să încânte, al lui Breton este décapant. *Potomak* e aproape o parodie, până şi prin alegerea numelor, a cochetăriilor ironice din *Paludes* ori din *Prometeu slab înlănţuit:* „Persicaire, ai uitat parcul acela? Nu-l pot regăsi. Sunt sigur însă că m-am plimbat acolo, într-o seară, cu tine. Cobora până la marginea mării. Am auzit un scâncet..."[4] Această blândeţe fragilă nu îi e însă suficientă lui Cocteau şi atunci izbucneşte incongruentul: Eugenii şi Mortimerii, făpturi de coşmar ironic şi crud, scoase din Jarry, poeme sarcastice inserate în text sau, mai simplu, gluma agresivă prin ştrengăria ei: „Mă vei întreba pe urmă de ce Cambacérès purta un nume de stradă?"[5]. Primele romane ale lui Queneau, *Necazul, Departe de Rueil,* vor să fie o parodie a romanului. Romanul „ironic" atingea extrema intenţiei lui: romanul se dizolvase şi rămânea doar ironia.

***

---

[1] André Breton: *Nadja,* Gallimard, 1928, pp. 22–23.
[2] *Ibidem,* p. 205.
[3] *Ibidem,* p. 155.
[4] Jean Cocteau: *Le Potomak,* p. 59.
[5] *Ibidem,* p. 245.

Tot aşa cum în *Alic*e *în țara minunilor* pisica din Cheshire dispărea treptat, până nu i se mai zărea decât surâsul (deşi pisicile nu surâd...), în marea punere în discuție a povestirii începută în 1890, materia roma-nescă banală e evacuată treptat, în roman nemairămânând decât starea mentală a romancierului: o epură, imaginație în stare pură.

În lupta dintre materie şi creație, dintre reproducere şi invenție, caracteristică tuturor artelor figurative şi descriptive (plastice ori literare), materia s-a impus pe tot parcursul secolului al XIX-lea în detrimentul imaginației: Zola n-a inventat paupertatea şi alcoolismul, ci le-a descris. Dimpotrivă, Cocteau nu descrie decât ce inventează; pentru artist există numai propriile lui invenții şi nimic din ce se află în afara lor nu aparține artei.

La. Cocteau, Breton, Giraudoux, incongruența creației poate să nu satisfacă spiritele pozitive. Fiindcă aici, ca şi în pictura contemporană de la Degas încoace, opera nu este nici reproducere, nici stilizare, nici idealizare a unei realități aşa-zis obiective, ci creație autonomă.

Pentru prima oară romanul încearcă să devină o *artă:* activitatea creatoare care împrumută formele – fie ele doar cuvinte – de la real, dar le foloseşte *pentru propriile ei scopuri,* nu pentru a reda realul. Limba despicată a unui monstru medieval nu reprezintă figurarea unui şarpe, ci un element zoologic folosit pentru a provoca o anumită impresie. În timp ce Balzac încerca să descrie o diligență aşa cum arăta ea în 1882, un vas pictat de Cézanne nu are menirea de a ne informa asupra formei vaselor respective la sfârşitul secolului al XIX-lea, fiind doar o suprafață albastră de care Cézanne are nevoie în tabloul său. Evocarea cartierului Buttes-Chaumont făcută de Aragon în *Țăranul la Paris* nu constituie o documentație balzaciană, istorică şi geografică, asupra unui cartier parizian: e un loc feeric, plin de întâlniri miraculoase, unde Aragon a trăit în vis, dar evocarea căruia i-a fost inspirată de un parc din arondismentul XX; la fel, Cocteau *foloseşte,* în *Orfeu,* drept loc ireal o stradă oarecare din Paris ori ruinele de la Saint-Cyr-l'École... La fel, Bellac-ul unde trăieşte Suzanne a lui Giraudoux, în *Suzanne şi Pacificul,* deşi compus din nenumărate amănunte adevărate, pitoreşti, familiare, nu este totuşi un burg real, ci o patrie sufletească...

* **

Lumii obiective, pe care o observă cu cea mai mare minuție în complicațiile, în trăsăturile ei cele mai precise şi totodată cele mai neaşteptate, Giraudoux îi substituie un univers imaginar, platonician. În romanele sale totul aparține lumii obişnuite: o găină, o pisică, un licean, un om de finanțe, o fată orfană; observații asupra copacilor, anotimpurilor, moravurilor şi maniilor omeneşti; dar, o dată reunite, aceste notații pitoreşti nu înfățişează lumea pitorească, banală şi aferată a omului mijlociu, ci un univers fascinant şi incongruent care nu există decât în mintea poetului.

Artist înainte de toate, Giraudoux nu accentuează acele fapte pozitive legate de viața curentă care constituie materia romanului tradițional. Precizările biografice şi sociale, care conferă ființelor sau lucrurilor aspectul lor „obiectiv", sunt şterse cu guma. În locul oamenilor şi al lucrurilor apar doar *raporturile* dintre oameni şi lucruri. În *Suzann*e *şi Pacificul,* el nu descrie o provincială, ci raporturile posibile dintre o tânără fată şi natură. Nu trebuie să vedem în *Juliette în țara bărbaților* portretul unei fete, ci curiozitatea unei logodnice care, cu o lună înaintea căsătoriei, vrea să ştie ce au devenit „posibilii", cei cu care s-*ar fi putut* mărita şi pe care i-a pierdut din vedere.

Arta este un „parti pris" şi de aceea nu poate şi nici nu vrea să reproducă realul, nici să facă concurență stării civile. Ideea preconcepută a lui Giraudoux este de a nu voi să vadă oamenii instalați în existența lor umană, justificați din punct de vedere social şi rezonabil; el vrea să-i studieze în raporturile lor cu cosmosul: ca şi cum ar fi stele, arbori sau corăbii îmbătate, în raporturile lor cu lumina, cerul, anotimpurile, curenții, mareele. Aci, romanul părăseşte sfera umană, asemănarea umană. Înainte, omul era explicat prin om. Giraudoux explică omul prin univers şi universul prin o*m*. În loc să urmărească legăturile psihologice şi sociale prin care tradiția explică viața umană, el notează coincidențele aşa cum făceau astrologii: „La 21 martie 1922, la miezul nopții, o dată cu primăvara, dar într-o dispoziție mai bună, am debarcat la Landshut"[1]. În aceeaşi frază el amestecă noțiunile ştiințifice cu pitorescul banal, evocă legăturile, raporturile, întâlnirile care se produc în lume. Pe un vapor, soarele în amurg mângâie cu ultima sa rază cabina T.S.F., radiotelegrafistul de pe bord ascultă noutățile sportive şi Giraudoux scrie: „Chiar în locul în care se încrucişa reflexul soarelui cu unda radiofonică, operatorul, iluminat, nota înălțimea Alpilor escaladați în ajun de italieni"[2]. Totul e amestecat în racursiul poetic al unei fraze: ultima

[1] Jean Giraudoux: *Siegfried et le Limousin,* Grasset, 1922, p. 64.
[2] Jean Giraudoux: *Arnica America,* Grasset, 1938, p. 14.

rază de soare atinge cabina radiofonică în acelaşi timp cu unda hertziană care aduce informaţiile sportive: lumea vizuală, lumea abstractă şi ştiinţifică a undelor, lumea banală a curiozităţilor omeneşti. Faptul că Giraudoux derutează se datorează acestor scurtcircuite: suntem obişnuiţi să studiem şi să apreciem undele hertziene, isprăvile sportive şi farmecul apusuri de soare, în lucrări de natură diferită. Giraudoux reuneşte aceste trei evocări într-o frază scurtă, fulgerătoare, incongruentă, preţioasă, al cărei scop e să sugereze şi să regăsească, între diferitele viziuni asupra lumii, acea unitate pe care, în altă parte, o caută teozofii.

Acest efort către unitate rămâne pur poetic, fiind doar „sugerat". Giraudoux nu construieşte un sistem care să realizeze sinteza dintre biologie, poezie, fizică, bun-simţ şi ce mai rămâne... Se mulţumeşte să ne facă să simţim că totul e divers, amestecat, plin de coincidenţe invizibile. El arată, fie şi printr-o glumă ori printr-o imagine „preţioasă", că optica umană, socială, psihologică, rutinieră, mai precis optica romanului reprezintă o viziune îngustă din care, prin întorsătura unei fraze sau a unui gând, poţi evada sistematic... Ce poate fi mai simplu decât patru tinere fete întorcându-se braţ la braţ, noaptea, dintr-o casă de ţară la Bellac? Şi, totuşi, fiindcă acest drum prin noaptea provincială este jalonat de „semne" poetice, de imagini, de metafore, fiindcă refuză să se reducă la identitatea civilă, socială, geografică şi vulgară a celor patru călătoare şi a ţinutului arhicunoscut pe care îl străbat, fiindcă în loc să se închidă în minusculul fapt uman reprezentat, se reintegrează în contextul universal, această plimbare nocturnă capătă o rezonanţă cosmică: „Ce nu-ti făgăduieşte viaţa când, din înaltul unei coline, la aceeaşi distanţă de părinţii şi de bunicii adormiţi, zăreşti deodată, aprinse ca la o centrală telefonică, miile de becuri care-ţi cer să le vorbeşti; zvâcnitoare, pretenţioase, becurile electrice din Bellac. Clopotele, sistem străvechi, ne chemau şi ele de peste tot, din câmpie şi din munţi (...). Fiecare plop fremătător, fiecare râu, fiecare porumbel întârziat se dăruia de la sine şi creştea în noi ca o metaforă. A fost singura clipă când am îndrăznit să ne privim în faţă destinul, fericirea; le-arn privit prin noaptea aceea, ca prin nişte ochelari negri prin care priveşti *soarele,* şi toate acele mici lumini de jos şi toate acele mici lumini de sus păreau doar nişte luciri (...). Din când în când ţipătul chiţcanului în brazdă vestea că l-a prins o buhă. Cădea o stea. Toate aceste mici dezmierdări ale unei morţi puerile sau ale unei morţi antice şi perimate ne încântau inima şi, pentru o clipă, îi dăruiau nemurirea. În urma noastră se aduna deodată întregul trecut •al lul, temele lui Giraudoux semnifică evaziunea, uneori rieră fără putere. • -- eroare tipografică, vezi mai jos•"[1]

Stilul lui Giraudoux este o evadare, o evadare din cutumele gândirii noastre, din deprinderea oamenilor de a lega ideile de imagini, din rutina care reduce toate faptele umane la preocupări exclusiv umane. Ca şi stilul, temele lui Giraudoux semnifică evaziunea, uneori chiar fuga: Suzanne evadează din oraşul de provincie şi naufragiază în Pacific; Juliette fuge în ultima lună a logodnei pentru a merge să-i vadă pe cei care i-ar fi putut deveni logodnici, Jérôme Bardini îşi lasă căminul şi caută în zadar aventura, Edmée din *Alegerea aleşilor* părăseşte existenţa liniştită şi mediocră de mamă de familie. În povestirile sale „romaneşti", mai apropiate de *Märchen* (basm) decât de roman, singurul „subiect" e omul care ocoleşte cursa preocupărilor meschine inventate de umanitate: cariera, căminul, familia, confortul, mâhnirile pricinuite de dragoste, scenele conjugale, dramele sociale, întregul material al romanului realist.

Nimeni n-a dispreţuit mai discret dar nici mai ferm romanul realist ca Giraudoux. Atât în amănunte, în stil, cât şi în viziunea de ansamblu, adică în tematică, el vădeşte un fel de pudoare şi de groază faţă de patetic, de sordid, de acele răhăţişuri – dramele, „problemele"' chinuitoare, mesele de familie – toate la un loc constituind cea mai mare parte a vieţii omeneşti, aşa cum este ea trăită şi povestită. Eroii romanelor sale scapă de acest blestem. Nu sunt nici îngeri, nici făpturi ireale sau idealizate; ei sunt supuşi vremelnicelor lor dispoziţii sufleteşti, influenţei timpului, intuiţiilor, simpatiilor sau antipatiilor. Niciodată nu se spune nimic despre situaţia lor socială, despre ambiţiile lor, despre sentimentele lor naturale şi convenţionale... La urma urmelor, lucrul acesta nu e chiar atât de fals. Ironia e arta de a nu crede decât într-o foarte mică măsură în ceea ce ni se impune. Viaţa umană, în mediocritatea ei, impune griji meschine care se numesc ambiţie, pasiune ori fericire. Împreună cu corolarele lor, eşecul, necazul, mizeria sau drama, ele constituie resorturile romanului realist, adică acel roman care ia în serios aceste exacerbate pretenţii biologice, văzând în ele o epopee sau o tragedie. Scriitorii burleşti văd în toate acestea o farsă. Ironic, după Gide, şi simultan cu Cocteau, Breton, Aragon, Larbaud, Giraudoux nu vorbeşte de aceste drame; pur şi simplu nu crede în ele. O dată cu el „romanul ironic" şi-a găsit modul natural de exprimare, căci Giraudoux nu are nevoie să facă un efort pentru a nu crede în ele. Poate de aceea e poezia sa mai vastă şi mai greu accesibilă. Nu îi e dat oricui să fie un stoic cu zâmbetul pe buze...

***

---

[1] Jean Giraudoux: *Suzanne et le Pacifique,* Grasset, 1930, p. 19.

Către 1925, când, din punct de vedere oficial, predomina încă – şi va predomina totdeauna – „romanul bun", documentar şi documentat, burghez, populist, marxist, ţărănesc, muncitoresc, naţional, psihologic şi social, geografic şi istoric, erau totuşi numeroşi ereticii care, în loc să creeze o lume romanescă prin repetarea vieţii reale, voiau să facă din ea un univers simbolic şi artistic. Sentimentali, ironici, acizi, ca Gide ori Larbaud, de o suverană indiferenţă şi distanţi, ca Giraudoux, clocotind de enigme şi de provocări, ca Jean Cocteau ori Breton, ei voiau să transforme povestirea într-o vrajă, cu alte cuvinte, într-o artă.

Poezia şi pictura tocmai izbutiseră această metamorfoză, împovărat de originile, de natura lui care-l condamna la anecdotă, observaţie, descriere, la informaţie „romanţată", romanul nu izbutea s-o realizeze în întregime. Dar dacă ironia, datorită căreia căpătase conştiinţa fatalităţilor la care era supus şi se revoltase împotriva lor, nu îi îngăduia să devină poemul evenimentelor precum tindea, ea i-a modificat structurile, obiceiurile, rutina, începând din 1925 un roman nu mai înseamnă o istorie fabricată pentru a descrie un anumit mediu social, utilizând drept resort o pasiune sau alta. Chiar dacă renunţă la „artă" în favoarea „zugrăvirii" vieţii, aceasta din urmă e abordată acum fără artificii şi fără convenţii. El acceptă să subordoneze invenţia materiei; dar vrea să descopere materia cu ochi noi şi s-o cioplească potrivit inspiraţiei, dragostei şi curiozităţii, nu potrivit reţetelor de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

VIII Dislocarea povestirii

Dislocarea povestirii în Falsificatorii de bani, *dezordinea emoționantă a vieții.* – Punct, contrapunct *de Aldous Huxley: romanul* ca *artă a fugii. – Ambiguitatea oamenilor: Luigi Pirandello, Robert Musil, Hermann Broch. – Dizolvarea în frivolitate. – Romanul descentrat, confundarea punctelor de vedere. Lawrence Durrell, dislocarea povestirii la François Mauriac. – Jocul conştiinţelor multiple şi jocul dublu al romancierului. – Dislocarea temporală şi mutilarea timpului, Faulkner, romanul-puzzle, de la Thornton Wilder la Dos Passos. – Căutarea densității.*

Cu ajutorul ironiei, Gide caută să introducă în povestire adevărul neconstruit, „adevărul hazardului". El ar fi vrut să practice aceeaşi *dislocare* a logicii şi a psihologiei ca şi Dostoievski. Dostoievski e însă patetic şi tragic, Gide e doar ironic.

„Romanul meu nu are subiect. Da, ştiu foarte bine, pare stupid ceea ce spun. Să spunem, dacă preferați, că nu va avea *un* subiect... «O secțiune de viață», spunea şcoala naturalistă. Marele defect al acestei şcoli este de a-şi fi efectuat secțiunea totdeauna în acelaşi sens; în sensul timpului, în lungime. De ce nu în lărgime? ori în adâncime? în ceea ce mă priveşte, aş vrea să n-o secționez deloc. Vă rog să mă înțelegeți bine, aş vrea ca în acest roman să intre totul."[1]

Totul e mult spus. Chiar şi în *Falsificatorii de bani* intră, la urma urmelor, puține lucruri: incongruența şi hazardul, reflecțiile unui teoretician, din fericire ironic.

Acest „tot" este însă expresia noii sensibilități, aceea a lui Proust (pe oare Gide, lector la N.R.F., o „refuzase"), a lui Musil, pe care nu-l cunoştea. Dacă s-ar putea – dar s-ar putea oare vreodată? – ca în loc de a poveşti o *istorie* să evoci acele senzații, bucurii, linişti pe care romanul le ignoră...: gardul de răsură care ni se relevă într-o zi ca *un lucru* infinit mai real decât celelalte, indescifrabil, inepuizabil, ca o reînnoire a lumii, ca o surpriză în univers, oferindu-ne „acea bucurie pe care o încercăm când vedem o operă a pictorului nostru preferat, care diferă de acelea pe care le cunoşteam"[2]. Neprevăzutul cuprins într-un gest care nu *semnifică* nimic, dar care *există* şi care are aparența unui act perfect: Gilberte Swann dăruindu-i lui Marcel, după ce o privise intens, bila pe care i-o oferise el... De asemeni, neprevăzutul unei întâlniri...

Acest *mod* de viață care, mai mult decât istorisirea propriu-zisă, solicită dragostea artistului, este presimțit de Gide, înconjurat cum era încă de pe atunci de invizibilele prezențe ale lui Henry James, Joyce, Proust... El e creierul receptiv care în *Falsificatorii de bani* înregistrează un nou sezon al romanului. Prefăcându-se că nu povesteşte o dramă definită, precisă, delimitată, ci că evocă simpla încrucişare a destinelor, aventurile declanşate dar niciodată încheiate, multitudinea intențiilor şi bogăția hazardului, el simte că arta romanescă poate consta şi în a spune ceea ce e neînsemnat: „încep să întrezăresc subiectul profund al cărții mele: rivalitatea dintre lumea reală şi reprezentarea noastră."[3]

Falsificatorii de bani este schema operei de artă viitoare. Schemă, deoarece Gide e mai mult ironist decât artist: el ghiceşte în mod cerebral dogoarea, complexitatea, muzica romanului c*are cuprinde* tot ce depăşeşte anecdota şi determină patetismul difuz al existenței; îi lipseşte însă angajarea definitivă a sensibilității poetului în propria sa operă, angajare în fața căreia Gide a strâmbat totdeauna din nas. Doi adolescenți luptând împotriva unor istorii de familie şi alegând evadarea, un estet, un bătrân profesor de muzică, două femei inteligente, un pastor, câțiva băieți de treisprezece ani – inclusiv un rus care se sinucide – toate astea în cadrul unor familii burgheze, unor medii literare şi unui pension, se tot rotesc – fără a naşte o intrigă – în jurul romancierului – el însuşi personaj al romanului – care observă. Şi, două banderile peste această masă confuză, două fapte diverse: o bandă de falsificatori şi sinuciderea unui copil.

Cartea nu are un sens psihologic, realist, sociologic ori politic. Ea se plasează voit sub sau peste aceste puncte de vedere de specialist, mult prea precise pentru a nu fi înşelătoare. Cartea pune în mişcare nişte vieți iar personajele se tot rotesc ca în *Hora* lui Max Ophûls (inspirată dintr-o carte de Schnitzler). Trebuie să iubim, în primul rând, incongruența, fiindcă numai ea ne dezvăluie viața, ea face din opera de artă „o lume creionată la hotarele visului, ori simpla repetare familiară a muzicii timpului"[4].

---

[1] André Gide: *Les Faux-Monnayeurs,* Gallimard. 1925, p. 238.
[2] Marcel Proust: *Swann,* trad. de Radu Cioculescu, Fundația pentru Literatură şi Artă, 1945, pp. 121–122.
[3] André Gide: *Les Faux-Monnayeurs,* Gallimard, 1925, p. 261.
[4] Lawrence Durrell: *Clea,* 1960,

***

Nu mai avem de-a face cu un destin adus în scenă de către povestitor, ci cu dezordinea emoționantă a vieții unde totul începe, unde nimic nu se termină... Personajele din *Falsificatorii de bani* se încrucişează, se întâlnesc, dar nu se leagă unele de altele. Viețile lor juxtapuse formează un scul încâlcit, nu o intrigă... Abilul şi neliniştitul Huxley din *Punct, contrapunct* face la fel: zece vieți frământate, care se învârtesc în acelaşi borcan – societatea „inteligentă" a Londrei – amestecându-se ca temele unei fugi: „Muzicalitatea ficțiunii. Nu însă în maniera simbolistă, subordonând sensurile sunetului (...), ci pe o scară mai mare, în eşafodaj. Meditație asupra lui Beethoven. Schimbarea modurilor, trecerile abrupte."[1]

Dar arta romanului nu este încă – oare va fi vreodată? – aceea a simfoniei. Ea seamănă mai degrabă cu acele pasaje simfonice în care, într-un *pianissimo,* se ghicesc mai multe teme, amestecate, încă nedecise. „Ceea ce aş vrea să fac, spunea încă de pe atunci Gide, e un fel de *Artă a fugii*. Şi nu văd de ce un lucru care a fost cu putință în muzică, ar fi cu neputință de înfăptuit în literatură?"[2] Toate personajele sunt amuzante – deşi prea cerebrale – la Gide ori la Huxley; farmecul e „contrapunctul" lor; se evită, se izolează, se întâlnesc, ca în acea serată muzicală de la Lady Edward Tantamount:

„– Ce pantomimă! se adresă bătrânul John Bidlake gazdei sale. Dragă Hilda, trebuie neapărat s-o priveşti.

– Ssst! protestă Lady Edward în dosul evantaiului din pene de struț. Nu-i frumos să întrerupi muzica şi, în afară de asta, fii sigur că mă uit. (...)

Între timp orchestra continua să cânte *Suita* în si bemol pentru flaut şi corzi de Bach. Tânărul Tolley dirija cu obişnuita lui grație inimitabilă, ondulându-se din şolduri ca o lebădă (...). Celebrul Pongileoni nu îşi dezlipea buzele de pe flaut. La fiecare mişcare a sa o coloană cilindrică de aer începea să vibreze; meditațiile lui Bach se răspândeau prin cadrilaterul în stil roman. În deschiderea *Suitei,* un *largo,* Johann Sébastian reuşise cu ajutorul buzelor lui Pongileoni şi al coloanei de aer să facă următoarea afirmație (...) Vă închipuiți că ați descoperit adevărul (...). Dar el scapă din strânsoarea voastră şi ia o nouă înfățişare sub arcuşurile violoncelurilor (...). Părțile *Suitei* au viața lor specifică; se ating, se intersectează şi se combină o clipă (...). Fiecare parte e izolată, de sine stătătoare şi individuală (...).

Fuga umană are o sută optsprezece milioane de părți. Sunetul provocat de ea reprezintă poate ceva pentru un statistician, dar nu reprezintă nimic pentru un artist (...).

Muzica asta a cam început să mă plictisească, şopti John Bidlake gazdei. Mai ține mult?

Bătrânul Bidlake, lipsit de gust sau talent muzical, avea curajul s-o mărturisească (...). Se uită peste capetele ascultătorilor de pe scaune şi zâmbi.

– Parc-ar fi la biserică, spuse el.

Lady Edward protestă ridicându-şi evantaiul.

– Cine-i femeiuşcă în negru care-şi dă ochii peste cap şi se convulsionează ca Sfânta Tereza în extaz? continuă el."[3]

Peste fuga muzicală, sublimă în perfecțiunea ei armonică, puțin cam ridiculă din pricina interpreților, se suprapune fuga „romanescă", contrapunctul format, la acea serată muzicală, de o umanitate căreia nu-i lipseşte spiritul, ci măreția. „Pongileoni se întrecu pe sine în *Badineria* finală (...). Izbucniră aplauze (...). Tolley se înclină spre public(...) violoniştii anonimi se înclinară şi ei. Invitații se ridicară de pe scaune. Conversația, până atunci reținută, se revărsa ca un torent.

«– Bătrânul lord a fost fantastic de nostim, se adresă Polly Logan unei prietene descoperite printre invitate.

– Ca şi omulețul roşcovan care-l însoțea.»"[4]

Ce comic e efectul obținut de Huxley prin punerea în „contrapunct" a suitei simfonice pe de-o parte şi a celor care o execută sau se fac că o ascultă, pe de alta... Întregul roman se întemeiază pe astfel de efecte: trecerea de la un punct de vedere la altul, de la un plan la altul. Suita orchestrală e când un fenomen fizic (coloana de aer care circulă în flautul solistului), când unul intelectual (arta lui Bach), când unul social diluat în nenumărate frivolități (oaspeții care asistă la o serată mondenă).

Această ambiguitate, această viață colectivă unde nimic nu are un sens precis, unde extazul muzical se dizolvă în stupiditatea mondenă, constituie fondul romanului: nici o aventură, nici o intrigă. Oameni care se întâlnesc, se cunosc (fiindcă sunt inteligenți), dar nu se leagă unii de alții pentru a da

---

[1] Aldous Huxley: *Punct, contrapunct,* traducere de Const. Popescu, Editura pentru Literatură, 1966, voi. II, p.121.

[2] André Gide: *Les Faux-Monnayeurs,* ed. cit., p 243.

[3] Aldous Huxley: *Punct, contrapunct,* trad. cit., vol. I, pp. 29–36.

[4] *Ibidem,* p. 51

naştere unei drame. Cel mult un balet prost ordonat, ca viața însăşi. Destinele se ating; nu se întâlnesc.

***

Căci romancierul „ironic" era şi romancierul incertitudinii psihologice. Renunțând la personajele „tipizate", cu biografie şi destin, angajate într-o dramă fabricată anume pentru ele, romancierul „ironic" înfățişează a*mbiguit*ate*a individului,* adică oameni care rămân divizați, contradictorii, incomprehensibili. „Literatura" zugrăvea „caractere"... Aci nu mai există „caractere", există fluiditatea fiecărui individ: „Literatura subînțelege că oamenii sunt dominați, dacă nu de rațiune, cel puțin de sentimente inteligibile, bine organizate, lesne de mărturisit, în timp ce în realitate lucrurile sunt cu totul altfel." [1] Aceasta se simțea încă la Dostoievski, dar la el oamenii rămâneau patetici în misterul lor.

În prima treime a secolului al XX-lea o ironie mai cerebrală transformă un anume tip de roman într-un joc. În *Negura,* la sfârşitul cărții, eroul principal, Augusto Pérez, se prezintă în fața creatorului său pentru a discuta cu el. Iată personajul punându-se în discuție, aşa cum în *Paludes* romanul se punea în discuție. Joc de oglinzi; un roman reflectat într-un roman, ori un „personaj" de roman care se desparte de reflexul lui din spiritul romancierului, precum un personaj de film care s-ar desprinde de pe ecran. Cu *Unul*, *nici unul, o sută de mii,* Pirandello împinge jocul la limită. Nemaicrezând în unitatea psihologică a omului, romanul său nu poate descrie un personaj, ci sutele ori sutele de mii de „dubluri" ale unui personaj. Gengé Moscarda, eroul acestei fantasmagorii psihologice, este un om care-şi dă seama treptat că *nu-i niciodată el însuşi*... Ca toată lumea, de altfel: „Iată, iată deci unde voiam să ajung: nu mai trebuie sa spui «am conştiința mea şi îmi ajunge.» Ai acționat într-un anume fel. Bine. Dar când? Ieri, azi, acum un minut. Dar în clipa de față? În clipa de față ai fi gata să admiți că ai fi putut acționa altfel. De ce? Păleşti... Poate recunoşti acum că înainte cu un minut erai *altul*. Da, da, gândeşte-te bine: cu un minut înainte erai altul. Nu numai altul, ci alții, o sută, o sută de mii de alții. Şi, crede-mă, nu trebuie să te miri. Gândeşte-te mai degrabă dacă eşti absolut sigur că mâine vei fi cel care-ți închipui că eşti acum?"[2] Şi Proust introspectează, cu mai puțină uscăciune însă, în *Albertine dispărută,* „intermitențele inimii": Albertine îi este deodată indiferentă celui care, cu o oră mai devreme, nu se gândea decât la ea; apoi un amănunt infim trezeşte o dragoste pasionată şi obsesivă ce va păli iar peste câteva ceasuri.

O lume unde fiecare om, inteligent, depravat, robit unei voluptăți sau unei manii, nu face altceva deeât să participe la un balet ridicul: lumea lui Robert Musil. El începe să scrie *Omul fără însuşiri* aproape în acelaşi moment când Huxley scria *Punct, contrapunct*. Roman fără intrigă. Pentru a crea pateticul e suficientă confruntarea mai multor vieți interioare, fiecare din ele fiind neputincioasă şi solitară.

Punct, contrapunct este universul de după război: o societate „evoluată", neliniştită, strălucitoare, fără valori sau absolut. *Omul fără însuşiri* răspunde aceleiaşi definiții. Deşi Musil plasează acțiunea prin 1913, el descrie omul din 1925. Într-o Vienă a închipuirii, un artist ratat, Walter, un diplomat, Tuzzi, soția lui care, îndrăgostită de filozofie, cere să i se spună Diotima, un general nițel cam ridicol, Stumm, industriaşul Arnheim şi, în sfîrşit, cuplul semiincestuos al neliniştiților Agathe şi fratele ei, Ulrich, „omul fără însuşiri". Cam aceleaşi personaje ca şi la Huxley. La fel de nestatornice, de caricaturale, prinse cu reculul şi deznădejdea umorului: „La drept vorbind, Lindner transforma tot ce atingea în comandament moral (...). Dormea şapte ore. Obligațiile sale de profesor (...) îi luau între trei şi cinci ore zilnic. Cinci ore în şir (aproape douăzeci de mii de ore în zece ani!) erau consacrate lecturii. Două ore şi jumătate erau folosite pentru redactarea lucrărilor personale (...). Idealul omenirii i se părea a fi o comunitate de personalități morale deplin responsabile care, asemeni unei armate civile a lui Dumnezeu, ar lupta fără preget împotriva nestatorniciei naturii inferioare, făcând din cotidian un sanctuar (...). Oricine i-ar fi examinat orarul cotidian ar fi văzut că el acoperea, socotind şi variantele, doar douăzeci şi trei de ore; lipseau deci şaizeci de minute pentru a împlini o zi, iar patruzeci au fost consacrate, o dată pentru totdeauna, conversației şi înțelegerii eforturilor şi caracterului aproapelui..."[3]

Cele de mai sus ar fi putut fi foarte bine scrise de Gide, în *Pivnițele Vaticanului,* ori de Huxley. E vorba de o *viziune romanescă alcătuită numai din spirit critic*.

Nici un personaj nu va fi cruțat. Fiecare îşi traduce, invincibil, propriul vid; tot ce spune sau face un personaj e înscris dinainte ca *negativ*. La limita „romanului ironic", studiul romanesc nu urmăreşte crearea, compunerea, creionarea oamenilor (nici chiar judecându-i cu severitate), aşa cum făcea romanul

---

[1] Aldous Huxley: *Eyeless in Gaza,* 1936.
[2] Luigi Pirandello: *Uno, nessuno e centomila,* Mondadori, 1926, p. 44.
[3] Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 162

realist, ci *destrămarea* lor. Romanul devine antiroman, el nu compune o *aventură,* ci *absenţa aventurii*. Intriga aparentă din primul volum al *Omului fără însuşiri* (formarea unei societăţi oculte care pregăteşte, pentru anul 1918, a 70-a aniversare a suirii pe tron a lui Franz-Joseph – să nu uităm că romanul a fost scris după căderea Imperiului), este un pretext romanesc la fel de comic ca şi acela din *Pivniţele Vaticanului* (adevăratului Papă i se substituie unul fals) ori din *Cerc vicios* (inventarea „pantalonilor pneumatici").

Ironia este mai puţin vizibilă, dar la fel de constantă, în trilogia lui Hermann Broch, *Somnambulii* (1928–1931). Aproape contemporan cu Musil, Broch dă şi el impresia, la prima vedere, că scrie o „cronică". Aşa cum Musil evoca imperiul austro-ungar, Broch studiază în aparenţă generaţiile Germaniei imperiale, datând cu precizie – din cincisprezece în cincisprezece ani – materia fiecăruia dintre romanele sale: *Pasenow sau romantismul,* 1888: *Esch sau anarhia,* 1903; *Huguenau sau realismul,* 1918.

Dar, ca şi la Musil, ceea ce ar fi putut fi frescă socială şi zugrăvire a unei epoci se dizolvă într-un roman care îşi *dispreţuieşte subiectul*. Ofiţerul Pasenow e caracteristic pentru o întreagă epocă; în pofida onestităţii, iluziilor şi neliniştilor sale, el rămâne o cochilie goală. Romancierul naturalist – Thomas Hardy scriind J*ud*e *neştiutul* – se situa, şi el, mult deasupra personajului considerat dintr-un punct de vedere *biologic;* dar în răceala şi distanţa amintite, el păstra o simpatie caldă şi o milă lucidă pentru acest biet erou uman... Romancierul *ironic* nu mai simte această căldură reţinută. El nu denunţă numai cruzimea destinului biologic, ci condamnă meschinăria omului supus acestui destin. Cu o indiferenţă mânioasă, el face disecţii: un ofiţer – mărunt nobil de ţară – ca Pasenow, un mic burghez agitat de ideea revoluţiei, ca Esch, un cinic disperat ca Huguenau sunt pentru Broch nişte cobai, nişte marionete cu ajutorul cărora demonstrează că omul nu reprezintă o dramă, ci un faliment...

Broch şi Musil îşi investighează personajele într-o măsură mai mare decât toţi ceilalţi romancieri „psihologişti", dar o fac pentru a arăta că psihologia e o deşertăciune... Ei zugrăvesc o lume, o nelinişte, o criză de conştiinţă, fără ca toate acestea să dea naştere unei drame emoţionante. Ei nu vor să emoţioneze. Nu vor, adică, să pună în evidenţă drama, considerând că măruntele falimente omeneşti nu merită numele de drame... Drama, dacă există una, e a lor şi a cititorului care descoperă, în adâncul studiului psihologic, *vacuitat*ea psihologiei umane.

Toate acestea se simţeau deja la Gide: *Paludes* este o schiţă de 50 de pagini, afectate şi distractive, făcută de un scriitor francez; în O*mul fără însuşiri,* mai viguros dar mai greoi, un scriitor german amplifică, până la 1.600 de pagini, această schiţă. Romanul ironic al lui Gide, Pirandello, Huxley, Broch şi Musil ne face să întrezărim cruzimea şi dezgustul romancierului faţă de dramele inimii, de psihologia savantă, ori faţă de luarea în serios a veşnicelor încurcături omeneşti. Această ironie ia o formă patetică la italianul Pirandello, spirituală – la francezul Gide, plină de umor la englezul Huxley; mai profundă şi mai răutăcioasă la Robert Musil şi la Hermann Broch.

Romanul ironic amestecă însă două intenţii: una dintre ele este tendinţa de a zugrăvi inutila complicare a mobilurilor şi resorturilor psihologice ale omului, transformând-o în comedie sarcastică; este o aprofundare şi o renunţare la „analiza psihologică", fără incidenţă aparentă în forma exterioară a romanului[1], Cealaltă tendinţă are un efect mai imediat: convins de neseriozitatea „intrigii psihologice", romancierul nu se mulţumeşte să-şi descalifice eroii reprezentativi, şi nici să cerceteze în mod ironic vidul prezentat de ei sub numele de psihologie. Pentru el, romanul nu este descrierea convingătoare a unei „drame umane" limitate, ci un fel de sondaj în minciunile, comediile, falsele drame create de oameni. Romanul nu va mai fi *centrat* pe un fapt divers, studiat cu gravitate. „Forster explică foarte bine că povestirea nu contează. Ea este cel mult un şir cronologic, un fişic de monezi."[2] Devine chiar avantajos să nu mai „povesteşti o istorie" redusă la punctul de vedere unic al povestitorului moralist (chiar dacă e cinic ca Balzac), ci să exprimi dezordinea vieţii înseşi, confuzia doctrinelor morale, caracterul nevertebrat, ridicul, trecător al realităţii umane.

Dintre aceste două tendinţe, ultima, cea care modifică viziunea romanescă şi tehnica romanului, capătă mai repede conştiinţă de sine. Adevăratul romancier este un *artist,* preocupat mai degrabă de *tehnica romanescă* decât de o viziune filozofică asupra psihologiei umane. Marea generaţie din 1925 – în care, alături de Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster, Aldous Huxley, se regăseau un Gide sau un Pirandello, ajunşi la maturitate, un Kafka sau un Proust, care muriseră, precum şi, izolaţi, un Musil sau un Broch – această generaţie s-a afirmat în primul rând pe plan tehnic şi estetic, refuzând construcţia dramatică a romanului. După falimentul intrigii psihologice şi sociale, imaginaţia romanescă trebuia să

[1] Abia după 1955, adică după treizeci de ani de la ivirea lor, tendinţele pe care le definim aici vor fi transformate, de „romanul curent", cel care se publică, se citeşte şi se uită, în obişnuinţă şi în *stil vulgarizator*.

[2] Raymond Las Vergnas: *Cavalerie légère,* Albin Michel 1960, p. 69.

caute alte arhitecturi.

* * *

Romanul se schimbă deci aidoma unui peisaj văzut din avion, atunci când *punctului de vedere unic* al povestitorului din romanul tradiţional i se substituie *multiplicitatea punctelor de vedere*. Gide îi explica într-o zi lui Roger Martin du Gard: „Pentru a te face mai bine înţeles, ai trasat o linie orizontală pe o foaie de hârtie. Apoi, luând lanterna, ai plimbat încet punctul luminos de la un capăt la altul al liniei: „Iată *Barois*-ul dumitale, iată şi *Familia Thibault*... Îţi imaginezi biografia unui personaj ori istoricul unei familii şi proiectezi în mod cinstit, an de an, asupra lor lumina dumitale... Eu, uite cum vreau să compun *Falsificatorii de bani..." A* întors foaia, a desenat un semicerc mare, a pus lanterna la mijloc şi, învârtind-o pe loc, menţinând adică lanterna în punctul central, a plimbat raza pe toată lungimea curbei: „Înţelegi? Sunt două estetici. Dumneata expui faptele ca un istoriograf, în succesiune cronologică. Un fel de panoramă desfăşurată în faţa cititorului. Dumneata nu povesteşti niciodată un eveniment trecut prin mijlocirea unui eveniment prezent..."[1] Teoretician al romanului mai mult decât romancier, Gide îşi dădea seama totuşi că o nouă realitate romanescă se apropie. *Fărâmiţarea timpului,* confuzia punctelor de vedere vor permite proiectarea, asupra materiei vii, a mai multor proiectoare în locul unuia singur; vor permite, de asemenea, secţiuni din unghiuri diferite, cu deschideri diferite. Aceste reflecţii ale lui Gide vestesc cu o anticipaţie de treizeci şi cinci de ani romanul din 1960 al lui Michel Butor, *Trepte,* unde o serie de evenimente neînsemnate şi absolut banale – câteva săptămâni din viaţa unei clase de liceu parizian – sunt minuţios studiate din „punctele de vedere" ale unor personaje atât de diferite cum sunt profesorii şi elevii.

După 1950, cvartetul lui Lawrence Durrell *(Justine, Balthazar, Mountolive, Clea)* va încerca să creeze imaginaţiei romaneşti, într-o factură mai bogată, dimensiuni noi. Într-o Alexandrie grea de parfumuri orientale şi de estetism englez, întâlnirea câtorva personaje cosmopolite creează o combinaţie de evenimente, aventuri pline de farmec, constituind un fel de „pentaclu" geometric: patru istorii de dragoste intricate şi semnificaţia lor suprareală. Durrell face şi aici un fel de *puzzle* din evenimentele singulare care ar constitui pentru romanul tradiţional un „subiect bun", dar o face cu intenţia de a ne revela o realitate hiperumană[2]*:* „Dacă vrei să fii... nu spun original, ci doar contemporan, trebuie să încerci un «careu», ca la poker, sub formă de roman; cele patru istorii să fie, de pildă, străbătute de un ax comun şi fiecare dintre ele să fie dedicată celor patru puncte cardinale. Un continuum, dacă vrei, încarnând nu un *tim*p *regăsit,* ci un *timp eliberat*. Curbura spaţiului ţi-ar oferi o povestire cu formă stereoscopică, în timp ce personalitatea umană văzută prin acest continuum ar deveni, poate, prismatică (...). De altfel, nimic nu trebuie să fie prea *căutat*. Povestea trebuie să fie chiar banală, un băiat întâlneşte o fată... Dar, tratând-o astfel, nu vei alerga, aşa cum aleargă majoritatea contemporanilor tăi, de-a lungul unei linii punctate..."[3]

Trebuie oare într-adevăr invocată curbura spaţială pentru a exprima nevoia recentă a romanului de a „încrucişa" aventurile în scopul obţinerii unui roman cu mai multe dimensiuni, în locul povestirii liniare?

Durrell nu este de obicei atât de pedant; e mai degrabă încărcat de culori, de patetic, de paradoxuri, de emoţie şi chiar de retorică... Dar, în 1954, când ne face cunoscut planul operei sale, în *Clea,* aşa cum a făcut Proust în *Timpul regăsit,* cu treizeci de ani înainte, suntem obligaţi să-i acceptăm formulele. Ele ne arată că romanul are pretenţia de a se sustrage „timpului oficial", biografiei, povestirii bine conduse, liniei punctate, spre a exprima acea realitate umană profundă care nu aparţine anecdotei şi care constituia odinioară domeniul tratatului mistic, confesiunii, poeziei.

Roman în formă de poliedru, refuzând şi dispreţuind linia dreaptă a unei povestiri vioaie, sentimentale, psihologice ori sociologice... Teorie emisă de singurul mare romancier internaţional de după 1947, Lawrence Durrell... Ba exista însă încă din 1920[4] în convorbirile lui André Gide cu Roger Martin du Gard, în activitatea, pe atunci secretă, a lui Joyce, în opera lui Proust al cărei renume se datorează exclusiv lui Léon Daudet... O întreagă civilizaţie literară cere romanului să exprime nu viaţa socială şi psihologică, ci acel „dublu" simbolic al vieţii care a fost epopeea şi poezia.

---

[1] *Cf.* Roger Martin du Gard: *Oeuvres complètes,* Gallimard, vol. II, p. 1 371.

[2] Comit în mod voit acest barbarism. Limbajul nostru fiind uzat, prefixul *hiper* are o rezonanţa care-i lipseşte prefixului *supra* alterat de spiritualism.

[3] Lawrence Durrell: *Clea*.

[4] Roger Martin du Gard: Oe*uvres complètes,* Gallimard, vol. II, p. 1371.

* * *

„Dumneata nu povesteşti niciodată un eveniment trecut prin mijlocirea unui eveniment prezent", îi reproşa, în 1920, Gide lui Martin du Gard. Reproşul era nedrept: acest procedeu e admirabil utilizat de Martin du Gard în *La Sorellina*.

El este la fel de bine folosit, în aceeaşi epocă, de către François Mauriac. Ce poate fi mai abil, mai „modern", prin „întoarcerile în trecut", prin arta de a amesteca prezentul, trecutul, trecutul anterior, imperfectul, decât, de pildă, C*uibul d*e *vipere* din 1932? Un prezent greu şi înăbuşitor apasă neîncetat confesiunea unui octogenar: un bătrân avar, rău, închis în el însuşi, scrie din răzbunare pagini care vor fi citite după moartea lui. În fiecare capitol, el se joacă cu timpul, amintind când de o etapă a vieții sale, când de o alta, şi mai îndepărtată, întorcându-se apoi în prezent... „Reiau caietul acesta după o criză ce m-a ținut aproape o lună la cheremul vostru", spune el la începutul capitolului X. Cinci rânduri mai jos avem de-a face cu trecutul apropiat, trecere prilejuită de vizita nepotului său: „Duminica trecută Phili a venit să-mi țină de urât..." Apoi, în pagina următoare, o meditație atemporală asupra vieții sale în ansamblu: „Isa, iată cât de nenorocit am fost"...[1] , care, printr-o tranziție abilă, conduce la un vechi episod întâmplat cu douăzeci de ani în urmă, legat de amintirea unui nepot... Nu lipsesc nici aluziile la ceea ce se va petrece după moartea naratorului, la viitor adică... Plasând în mod arbitrar redactarea capitolului X în iulie 1930, Mauriac izbuteşte, în aproximativ cincisprezece pagini, un tur de forță: cititorul e purtat succesiv din iulie 1930 în 1932 (viitor), 1910, 1914 şi, din nou, în iulie 1930... Recunoaştem cu uşurință procedeul folosit câțiva ani mai târziu de Huxley în O*rb prin* G*aza (Eyeless in Gaza)* şi care în epoca respectivă era considerat drept un merit al lui Proust...

Între Proust şi Huxley pe de-o parte şi François Mauriac de cealaltă, diferența constă în faptul că la primii procedeul e vizibil, în timp ce Mauriac dă impresia că scrie în cea mai tradițională manieră, având cochetăria să introducă pasaje de tranziție acolo unde Huxley le omite... De asemenea *Genitrix* (1923) ne introduce când în conştiința unui personaj, când în a altuia, când în chiar conştiința romancierului care-şi supraveghează personajele (Sartre îi va reproşa acest lucru lui Mauriac într-un articol celebru apărut în 1938). Iată deci că acea tehnică care va face gloria lui Gide sau Huxley exista înainte de a fi fost publicate *Falsificatorii de bani* ori *Punct, contrapunct*. La Mauriac, ea este însă deghizată abil şi discret, nicidecum pusă în valoare ca o descoperire revoluționară...

În orice caz, romanul a simțit *nevoia* de a miza pe relativitatea timpurilor şi „punctelor de vedere", în scopul de a oferi o realitate mai complexă şi mai multiplă. Vom admira aceste dislocări la Proust, Gide, Huxley, pentru că ei ştiu să le pună în valoare. Cazul lui Mauriac, care le foloseşte cu pudoare şi discreție într-o povestire aparent tradițională, demonstrează însă că ele erau inevitabile.

***

Pare să se fi terminat – rutina îşi va lua însă revanşa – cu povestirea relatată de un narator obiectiv, instalat într-un fotoliu, memorialist abil şi foarte bine documentat al unei istorii trecute. Imaginația şi viața trebuie să-şi recapete caracterul neprevăzut. Aşa cum regia se reînnoia prin 1925, punând actorii să circule între sală şi scenă, romanul se amuza acuzându-l pe romancier. Chiar atunci când Pirandello arunca în arena simbolică cele *Şase personaje în căutarea unui autor,* parodie a dramei, Gide introduce în *Falsificatorii de bani,* parodie a *romanului,* pe însuşi romancierul care scrie cartea... La Proust, naratorul, Marcel, era personajul principal a cărui conştiință reprezintă un fel de joc subtil de oglinzi paralele, în care personajele *Timpului pierdut* se reflectă din toate unghiurile posibile, la infinit... În *Punct, contrapunct,* Huxley face acelaşi joc dublu: „Introducerea în roman a unui romancier va servi drept pretext pentru generalizări estetice (...). Specimene din opera sa vor ilustra alte maniere, posibile ori imposibile, de a povesti o istorie."[2]

Am putea vedea aici un simplu „joc intelectual", puțin cam prețios, cu desăvârşire literar. Dar acest procedeu artificial – introducerea romancierului în roman marchează precis momentul în care romancierul renunță la privilegiul cam şcolăresc de a fi comentatorul, glosatorul personajelor sale, profesorul care le explică, psihologul care le epuizează semnificațiile... Înainte de a se face nevăzut, el îl scoală pe „povestitor" din fotoliul de stilist şi de psiholog în care se instalase, pentru a-l întreba dacă are dreptul să se considere atoateştiutor, sociolog, psiholog şi gânditor...

Nu e vorba aici decât de reacția firească a romancierului într-o epocă nouă care pune în discuție

[1] François Mauriac: *Cuibul de vipere,* trad. de Ion Mihăileanu, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 217–218.
[2] Aldous Huxley: *Punct, contrapunct,* trad. cit., vol. II, p. 122.

postulatele romanului şi privilegiile romancierului. Până la epoca la care ne referim aici, romancierul povestea „o istorie", cerându-le personajelor să joace în respectiva istorie rolurile cărora le-a destinat... Acum totul se schimbă. Gide, Unamuno, Pirandello, Proust, Huxley, renunţând să povestească ei romanul, dau cuvântul „personajelor", fără a încerca să le explice ori să le interpreteze.

De aceea ei sunt ispitiţi o clipă să opună autonomiei personajelor autonomia romancierului. E o „criză" scurtă, puţin cam „literară". Curând, punctul de vedere al romancierului se estompează în faţa noii „tehnici" a romanului care va fi următoarea: numai *personajele au cuvântul*. Romanul secolului al XX-lea se născuse.

***

„Majoritatea marilor autori contemporani, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, au încercat, fiecare în felul său, să mutileze timpul"[1], scria Sartre în 1938. La drept vorbind, jocul romancierului cu timpul era foarte abil încă la postrealişti şi la François Mauriac, de pildă, care foloseşte pentru propriile-i scopuri tehnica postrealistă. Nici racursiul, nici întoarcerea în trecut nu erau necunoscute şi cel mai neînsemnat roman scris prin 1920 ştia să jongleze cu timpul, ba făcând să trăiască o scenă în durata ei adevărată, ba rezumând trei luni sau trei ani ori întârziind câteodată în analizarea vreunui moment pentru a-l fixa în durată.

Afară de metafizica timpului, care slujeşte drept pretext operei sale şi constituie o *teorie,* Marcel Proust n-a înfăptuit în fond nici o revoluţie tehnică. El evocă trecutul, îl analizează, întârzie asupra analizei, face comparaţii, dar nimic din toate acestea – atât în ceea ce priveşte ritmul cât şi impresia produsă – nu se îndepărtează de „romanul de analiză", de *Adolphe,* de pildă, exceptând, bineînţeles, cultul pentru minuţie. Citindu-l pe Proust nu încerci în mod direct o nouă senzaţie a timpului: Proust disertează asupra timpului, romanul său desfăşurându-se însă foarte lent şi creând impresia de cronică (dacă exceptăm pasajele „teoretice" cu madeleina, cu caldarâmul Veneţiei etc., care nu sunt noutăţi în tehnica romanescă, ci reflecţii şi disertaţii).

Fiindcă renunţă la analiză, Faulkner e mai stufos şi mai arid. La el densitatea trecutului nu ni se oferă decât prin densitatea conştiinţelor. Urmărim în *Sanctuar* senzaţiile de zi cu zi ale personajelor, evenimentele, acţiunile dramatice ale romanului fiind percepute prin reminiscenţele personajelor, prin ideile lor trecătoare: în cursul lecturii, înţelegem treptat că tânăra Temple a fost violată cu ajutorul unui cocean de porumb; răsfoind însă romanul la întâmplare, ori recitindu-l, cititorul nu va putea regăsi acest pasaj şi nici nu-l va putea situa la o pagină precisă... Crima reuşeşte să se impună, fără a se fi vorbit vreodată despre ea. *În Absalom*, *Absalom*, Faulkner începe cu sfârşitul: povestirea urcă progresiv în timp, revenind în urmă cu un secol. În *Zgomotul şi furia,* istoria zbuciumată a unei familii din Mississippi, ai cărei membri sunt aproape toţi taraţi, transpare încet, ca o masă amorfă în care cronologia e greu de precizat, din monologurile interioare juxtapuse ale mai multor personaje, din conştiinţele lor îmbucătăţite şi tulburi. Mai mult, până şi ordinea capitolelor constituie o dislocare a timpului: 7 aprilie 1928, 2 iunie 1910, 6 aprilie 1928, 8 aprilie 1928.

Procedeul va fi reluat, în 1936, de Aldous Huxley în O*rb prin Gaza*. Datarea succesivă a capitolelor e următoarea: 30 august 1933, 4 aprilie 1934, 6 noiembrie 1902, 8 decembrie 1926, 6 noiembrie 1902, 8 aprilie 1934, 30 august 1933, 2 aprilie 1903, 16 iunie 1912 etc. Evident, în felul acesta, romanul devine un *puzzle* pentru cititor, sugerând prin aceasta o cronologie tulbure, o oarecare „profunzime" a destinelor. Cunoaştem istoria *din etape,* tot *din etape* reconstituim romanul; exact aşa cum facem şi când ne gândim la propria noastră viaţă, sondând-o fragmentar şi nu într-o ordine cronologică perfectă. Reuşita lui Huxley e de altminteri incontestabilă, iar procedeul va fi reluat de Louis Guilloux în *Jocul răbdării*.

Înaintea lui Huxley, Virginia Woolf făcea un joc întrucâtva diferit: în *Orlando* (1929) povestirea începe în secolul al XVI-lea şi eroul se numeşte Orlando; încetul cu încetul, fără ca autorul să ne prevină, ne aflăm în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, iar eroul a devenit eroină, fără a fi îmbătrânit de altminteri.

În timpul „regândit" şi retrăit de Proust, în timpul îmbucătăţit şi tulbure al lui Faulkner ori Huxley, romanul descoperă un nou fel de simţire şi de imaginaţie. Căci, dacă cititorul trebuie să *trăiască* romanul, ar fi fost arbitrar ca evenimentele să fie percepute potrivit ordinii cronologice. Ordinea cronologică e necesară unui capitol de istorie; dimpotrivă, sentimentul pe care-l încercăm faţă de viaţă şi de trecut, natura acestui sentiment nu se poate exprima ca în romanul ori povestirea tradiţională, prin respectarea

---

[1] Jean-Paul Sartre: *Situations I,* Gallimard, 1948, p. 77.

cronologiei.

Dislocarea povestirii nu poate fi însă redusă – şi nu s-a redus niciodată – la această „mutilare a timpului". Oricât de necesară în unele cazuri, ea nu este decât un procedeu şi încă unul foarte simplu. În fond, impresia de adâncime trăită pe care o dă Faulkner ține nu atât de perceperea întârziată a evenimentelor, cât de faptul că romanul e trăit simultan de *mai multe conştiințe,* cu care cititorul are o comunicare directă. Multiplicitate există atât în O*rb prin Gaza,* cât şi în *Valurile* Virginiei Woolf. De altfel, impresia de viață colectivă şi de densitate pe care o procură marea trilogie a lui Dos Passos, *U.S.A.,* se datorează mai mult fragmentării punctelor de vedere decât dislocării timpului.

Încă la începutul secolului, Thornton Wilder, strămoş clasic al romanului american, recurgea în cartea sa perfect realistă, *Puntea Sfântului Ludovic,* la o anumită sofisticare în compoziție; nevoii de densitate îi răspundea juxtapunerea biografiilor a cinci persoane moarte într-un accident. În celebra *Paralelă 42°* (1930) a lui Dos Passos, încercare de a evoca total şi masiv viața americană dintre 1900 şi 1917, personajele rămân aproape anonime, chiar dacă iau, succesiv, cuvântul. Romanul se proiectează, aproape simultan, pe trei ecrane, amestecând continuu forme diferite de evocare a realității: episoade trăite de unele personaje – Mac, Jeney etc.; monologuri interioare care rup povestirile şi poartă invariabil titlul „Ochiul obiectivului"; în sfârşit, sub titlul *Actualități* sunt inserate brutal în text tăieturi din presă, talmeş-balmeş şi fără punctuație, dând ochiului impresia pe care ar fi avut-o parcurgând titlurile din ziare: „Directorul unui liceu nu permite sărutul. Trei persoane mor după ce au mâncat conserve. Lămpi cu arc vor lumina cele mai întunecoase zone din Chicago"[1]. E ciudat că în aceeaşi epocă scriitorul sovietic Pilniak foloseşte acelaşi procedeu, introducând în roman scurte texte luate din ziare, tăieturi din ştirile de actualitate, titluri de ziare; şi, în acest sens, *Volga se varsă în Marea Caspică* părăseşte realismul obiectiv unilíniar în favoarea unei investigații estetice şi a unei arte care evoluează pe planuri diferite.

Viața multiplă, multiformă, masiva şi ambiguă, pretinde o altă tehnică romanescă decât arta povestitorului a cărui menire era doar să rețină atenția. Dar, nu numai „volumul" vieții, ci şi finețea şi complexitatea ei o pretind. Aproape în acelaşi moment, dar evocând realități foarte deosebite, pur sociale la unul, cu desăvârşire artistice la celălalt, Dos Passos şi Gide au simțit nevoia de a disloca tehnica uniliniară a povestirii şi de a o înlocui printr-o acțiune multidirecțională.

Dar nu e suficient să mlădiezi sau chiar să răstorni cronologia romanescă. Noua densitate a operei se obține şi prin juxtapunerea mai multor puncte de vedere şi prin cufundarea în fiecare dintre conştiințe. Impresionismul anglo-saxon reprezintă ucenicia acestei arte a scufundătorului.

[1] John Dos Passos: *Paralela 42°*.

IX Explorarea straturilor profunde impresionismul

Arta romanului în Anglia: Joseph Conrad, Henry James. – Ritmul impresionist: E. M. Forster. Katherine Mansfield. – Materia nedefinită a vieţii: Virginia Woolf şi pulberea luminoasă a clipelor, trăirea în stare pură. – Aria impresionistă a lui Sartre şi Nathalie Sarraute. – Romanul pointillist.

Brutalitatea conştiinţelor: Faulkner. – Deformarea limbajului – De la americani la „noul roman". – Lirismul obscur al conştiinţei. – Noi căi ale romanului.

Romanul în care *viziunea* are o mai mare însemnătate decât *povestirea* îşi va găsi formula în Anglia. Dacă îl exceptăm pe Dickens, putem spune că aici desenul în trăsături groase de cărbune al frescei realiste nu s-a impus. Personajele lui Galsworthy nu au corpolenţa şi densitatea trăsăturilor caracteristice personajelor lui Zola şi nici, bineînţeles, teribila vibraţie a celor dostoievskiene. Chiar şi decorul e mai puţin încărcat, fără adâncime epică, mai mult moral decât social, fără acele unghere de umbră pe care le ascund deopotrivă bulevardele politicii şi străduţele comerciale.

Admiratori ai lui Flaubert, Zola, Maupassant, romancierii anglo-saxoni evoluează totuşi spre un desen mai palid şi mai nuanţat, unde umbrele nu sunt accentuate, ci delicate şi nuanţate. De la naturalism la impresionism, trecând progresiv prin opera lui Joseph Conrad, Henry James şi E. M. Forster, pentru a ajunge la Katherine Mansfield şi la Virginia Woolf, pozitivismul compact care domnea în 1875 se diluează până la topire în nuanţele diafane ale pointillismului psihologic. Totul se petrece prin tranziţii lente, în timp ce în Franţa ironia născută de simbolism marchează o mai vădită revoluţie. Arta romanului în Anglia îşi schimbă pe nesimţite direcţia: observarea exterioară a realităţii sociale e diluată în senzaţii lăuntrice şi într-o pulbere de imagini. Galsworthy descrie încă oameni pe străzi, Virginia Woolf nu mai evocă decât reflexele strălucitoare ale unor imagini.

Nuanţa[1] a fost aceea prin care anglo-saxonii au evadat din arta realistă, simţul nuanţei atrăgându-i cu o forţă invizibilă departe de zugrăvirea pozitivă, spre pulberile unde însăşi psihologia cedează în faţa misterului pe care îl ascunde.

Arta romanului în Anglia a sfârşit prin a deveni arta romanului englez: sensibilitate intimă şi reţinută, viaţa văzută, din interior, surprinzător de divers colorată la suprafaţă, sumbră în adâncuri, totdeauna zugrăvită în amănunt prin numeroase tuşe uşoare, cu o bunăvoinţă visătoare şi o nelinişte ascunsă ce se unesc în umor.

* * *

Nutriţi, la sfârşitul secolului al XIX-lea, de o tradiţie naturalistă pe care o admirau, fără a o iubi în fond, un Conrad ori un Henry James se simt încă atraşi de intrigă, de dramă, de povestirea bine condusă.

În istoriile sale marinăreşti, Joseph Conrad este, bineînţeles, în primul rând un povestitor: eroul din *Lord Jim* îşi povesteşte viaţa timp de trei ore cu ceasul în mână... Dar de sub povestirea vioaie şi pitorească, de un picaresc uşor, răzbate o altă intenţie: viaţa, cu neputinţă de povestit, răzleţită şi masivă deopotrivă, nu se poate reduce la confesiune, la povestire, la anecdotă: „De multe zile de foarte multe zile nu vorbise cu nimeni, în schimb avusese nesfârşite convorbiri cu el însuşi, tăcute, incoerente, ca un prizonier singur în celulă, sau ca un călător pierdut în deşert. În momentul acela răspundea unor întrebări care n-aveau importanţă, deşi erau puse cu un scop precis; dar se îndoia că va mai putea vreodată în viitor vorbi deschis cu cineva."[2]

În toate romanele lui Conrad, eroul, ca şi Lord Jim ori căpitanul din *Taifun,* este pus în faţa unui „proces", unei împrejurări care îl obligă juridic să dea socoteală de evenimentele trăite de el. Şi atunci înţelege că orice povestire înseamnă minciună: „Până şi sunetul propriilor lui declaraţii sincere îi întărise convingerea că vorbele nu-i mai puteau fi de nici un folos. Omul de acolo părea că-şi dă seama de starea lui deznădăjduită. Jim se uită la el, apoi îşi întoarse ochii hotărât, ca pentru o despărţire definitivă."[3] Numai acest om, căruia Lord Jim nu-i putea explica ceea ce se întâmplase şi pe care îl privi îndurerat, va putea într-o zi, reluând lucrurile, să sugereze ce mister a fost viaţa trăită de Jim: „Mai târziu, în orice colţ al lumii s-ar fi aflat, lui Marlow îi plăcea deseori să-şi aducă aminte de Jim (...). Asta se întâmpla poate după vreo cină, pe o verandă drapată în frunziş împletit (...), în întunericul adânc punctat de focul ţigărilor

[1] Inspiraţia simbolistă se vădeşte peste tot, la Giraudoux, Virginia Woolf, în timp ce eticheta „simbolist" nu desemnează decât un grup de poeţi minori din Franţa.
[2] Joseph Conrad: *Lord Jim,* trad. de Ticu Archip, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 50.
[3] *Ibidem,* p. 50.

aprinse (...); şi de la prima vorbă, trupul lui Marlow, întins alene pe scaun, încremenea, ca şi cum spiritul său şi-ar fi luat zborul îndărăt, împotriva curgerii timpului, ca să rostească, prin buzele lui, din adâncul trecutului."[1]

Aşa cum se va întâmpla mai târziu la Proust, memoria dă vieţii o nouă dimensiune, incertitudinile memoriei reprezentând zona de eroare aflată la hotarul dintre povestire şi realitate... Abia atunci romanul marinăresc plin de aventuri şi ciudăţenii, caracteristic lui Conrad, poate urma firul istoriei lui aparent realiste: *„Patna* avea o punte lungă, şi toate bărcile erau înşirate acolo (...). Jim m-a asigurat, cu vădită grijă de a fi crezut, că făcuse înainte tot ce trebuie, aşa ca bărcile să fie gata la nevoie. Îşi cunoştea datoria..."[2] Pluteşte pe ocean, spre porturi şi escale, bătrâna galeră şi, o dată cu ea, frumoasa povestire... dar romanul a devenit reflex al romanului, iar farmecul nu i-l mai dă şirul neîntrerupt al zilelor, ci şovăielile memoriei... Povestirea lui Conrad rămâne, în mod sigur, o istorie „liberă şi hoinară", fiind în acelaşi timp şi proiecţia acestei istorii în afundurile submarine, o umbră şi o enigmă, „un eveniment menit să coloreze existenţa"[3].

Henry James e şi el un povestitor şi O *coardă prea întinsă* pare la primul contact un fel de istorie abil orânduită, ba chiar o istorie cu fantome: o mare casă englezească, la ţară, unde, într-o atmosferă din ce în ce mai încordată, doi copii, profesoara lor şi servitorii sunt stăpâniţi de halucinaţii. Dar, ca şi la Conrad, povestirea este indirectă, evocând o nouă dimensiune provenită din dificultatea de a o închide într-o formă anume: „E dincolo de orice, spune naratorul fictiv. Nu cunosc nimic pe lume care să-i semene cât de cât... – Te referi la efectul de groază? am întrebat... Ar fi voit parcă să-mi răspundă că lucrurile nu erau chiar atât de simple, şi că nu putea găsi termeni exacţi pentru a se exprima..."[4] Povestirea evenimentului păleşte în faţa bogăţiei trăirii: „N-aş fi izbutit niciodată – chiar dacă m-aş fi lăsat în voia amintirilor – să reproduc uimitorul comentariu secret cu oare însoţeam, până la exces, orele, şi aşa atât de pline, ale vieţii noastre comune."[5] Ca şi romanele lui Conrad, romanul lui Henry James, dincolo de un adevăr superficial, caută un e*fect: „a întinde şi mai mult coarda emoţiei* noastre".

Astfel, înainte de a fi fost formulate, după 1920, teoriile impresionismului, Conrad şi Henry James descopereau un procedeu impresionist şi anume: faptele relatate, zugrăvite amănunţit dar prin tuşe uşoare, sugerează că dincolo de pânză există o altă realitate, indefinisabilă. Dedesubtul suprafeţei pitoreşti a povestirii vioaie ori fascinante, se impun misterul şi adâncimea evenimentului care scapă povestirii. La Conrad, un naufragiu nu este numai un episod al povestirii, ci o realitate masivă, necunoscută, cu neputinţă de analizat ori de reconstituit, după cum reiese din cele ce urmează: „Faptele pe care aceşti oameni voiau numaidecât să le cunoască, au fost vizibile, pipăibile, la îndemâna simţurilor; avuseseră locul lor în spaţiu şi în timp şi ca să se împlinească, le trebuise un vapor de o mie patru sute de tone şi douăzeci şi şapte de minute pe ceasornic; ele alcătuiau un tot cu anume trăsături, cu anume nuanţe, un aspect complicat de care ochiul putea să-şi amintească, dar şi cu un ce*va în plus: ceva* nevăzut, un duh ducând la pierzanie, ca un suflet răuvoitor..."[6]

Acest „ceva în plus" constituie încă de pe acum esenţialul romanului impresionist: anume senzaţia că dincolo de povestirea obiectivă – care a devenit insuficientă – dincolo chiar de conştiinţa evenimentelor trăite pe oare personajele o dobândesc, există o realitate impenetrabilă a evenimentului.

Astfel, *Taifun* (1903) este relatarea amănunţită, perfect realistă, a celor trei zile în care o bătrână corabie înfruntă un ciclon; povestirea nu are însă valoare decât în măsura în care îşi face simţită neputinţa de a reda masiva totalitate a faptelor, evenimentul absolut ce nu poate fi descris în întregime.

Devine sensibilă aici o *metamorfoză* a romanului care va căpăta un aspect mai deplin la Joyce ori Kafka: scopul şi materia povestirii nu mai rezidă în ceea ce se povesteşte, ci într-o realitate a cărei profunzime, complexitate, densitate o sustrag posibilităţilor povestirii şi analizei.

Lenta evoluţie britanică spre impresionismul total al Virginiei Woolf e marcată de dispariţia progresivă a intrigii dramatice. *Europenii* lui Herny James nu se mai bizuie pe intrigă, ci constituie doar un „studiu": într-o manieră foarte subtilă, şocul produs de confruntarea dintre sensibilitatea americanilor şi a europenilor veniţi în vizită; invers, în *Ambasadorii,* un american vine să reformeze Europa şi e convertit de ea. La fel, E. M. Forster porneşte, în *Monteriano (Where Angels Fear to Tread,* 1905) de pildă, de la o „aventură"; tânăra englezoaică văduvă Lilia se căsătoreşte, într-un moment de nesocotinţă, cu un italian vulgar şi frumos. Această întâmplare declanşează lupta de la distanţă intre moravurile ita-

[1] *Ibidem,* pp. 50–51.
[2] *Ibidem,* p. 98.
[3] Joseph Conrad: *Lord Jim, Préface de 1917,* Gallimard, 1921, p. 6.
[4] Henry James: *The Turn of the Screw,* 1893. Cf. şi vol. *Daisy Miller,* trad. de A. Ralian, B.P.T., 1968.
[5] Henry James: *The Turn of the Screw,* 1893. Cf. şi vol. *Daisy Miller,* trad. de A. Ralian, B.P.T., 1968.
[6] Joseph Conrad: *Lord Jim,* trad. cit., p. 48.

liene şi cele engleze. În *Drumul Indiilor* (1924), însă, a dispărut orice intrigă; a rămas doar ciocnirea dintre două stiluri de viață, prezentă şi la Henry James. Dar în *Monteriano* ea e tratată în stare pură, servind drept pretext pentru a evoca misterul moravurilor şi al sensibilităților, dacă nu pe cel al sufletelor. Realitatea romanului nu se mai află la suprafața acestuia, ci în ceea ce el nu izbuteşte să formuleze în întregime.

Evoluând de la naturalism la impresionism, romanul specific englez traducea, prin urmare, acelaşi fenomen ca şi romanul francez care, în aceeaşi perioadă, trecea de la realism la „ironie". Fenomenul la care ne referim este „spulberarea povestirii", a acelei povestiri bine conduse, coerente, care nu e altceva decât un artificiu dramatic al romancierului. Evident, cititorul îndrăgostit de logică este cucerit de acest artificiu, care închide însă romanul în el însuşi, îl transformă într-un joc arbitrar al spiritului, neglijând fie culoarea, misterul şi plenitudinea impalpabilă a vieții – elemente ale impresionismului englez, – fie acea incongruență a existenței care a introdus ironia în romanul francez (şi în romanele lui Huxley, englez foarte europenizat).

Teoretician al acestei revoluții, găsind un sprijin pentru teoriile sale atât în opera lui Gide cât şi în cea a Virginiei Woolf, E. M. Forster pledează pentru „romanul deschis", împotriva „romanului închis": „În definitiv, de ce e obligat romanul să urmeze un plan? Nu se poate el oare desfăşura după propria-i voință? De ce e obligat să aibă un deznodământ, ca o piesă de teatru? N-ar putea el, dimpotrivă, să se deschidă?"[1]

***

După dispariția intrigii şi a interesului dramatic, rămâne doar *un moment al duratei,* nestatornic, impenetrabil, total, ca marea şi cerul. Pe Katherine Mansfield o preocupă în *Pe plaja golfului* evocarea unei dimineți, totalitatea unei dimineți; o dimineață în care, de altfel, nu se petrece nimic, o dimineață trăită de zece personaje – copii jucându-se, femei nepăsătoare ori copilăroase, bărbați grăbiți în drum spre slujbă – şi de o turmă de oi! Deasupra acestor existențe izolate, acestor conştiințe fragmentare se întinde o colbăraie fără sfârşit, colorată, nedefinită, prea vastă pentru un spirit omenesc. Numai jocul soarelui şi al norilor, la începutul şi la sfârşitul nuvelei, evocă această imensitate... „Atunci, de ce, Doamne Sfinte, ați mai venit? murmură Harry Kember.

Nu-i răspunse nimeni.

Un nouraş senin plutea prin fața lunii. În clipa aceea de întunecime, zgomotul mării răsună, profund şi tulburat. Apoi norul plecă să rătăcească departe, iar zgomotul mării deveni un murmur nedesluşit, ca şi cum se trezea dintr-un sumbru vis. O linişte se lăsă peste toate"[2].

Nimeni nu va putea explica niciodată *în întregime* ce anume a însemnat această dimineață. Romanul impresionist este doar un efort de aproximație în acest sens, efort vecin cu acela al lui Proust pentru a regăsi timpul, adică a-l stăpâni în întregime. Treizeci de ani mai târziu, grupul francez al „noului roman" reia problema cu mai mare aplicație şi rigoare; aşa precum Katherine Mansfield întuneca realitatea integrală a unei dimineți trecând-o prin mai multe conştiințe care nu reuşeau de altfel să străpungă tăcerea lumii, tot astfel Michel Butor analizează neobosit în *Trepte* (1960), sub mai multe unghiuri diferite, realitatea banală a unei clase de liceu în răstimpul a două săptămâni de octombrie.

La Virginia Woolf, limita extremă a impresionismului constă în a răspândi ca o pulbere de aur şi de alge peste paginile unei cărți încete, colorate şi de nepătruns, materia nedesluşită a vieții, care nu e nici conştiință, nici realitate, ci un amestec al amândurora. Înspumări de senzații, cocoțate pe creasta valurilor vieții, deasupra verdelui gălbui şi înspăimântător al adâncimilor, existență simțită asemeni acelor diafanități mişcătoare ce pot fi zărite în mare.

Când în *Valurile,* Virginia Woolf îşi limitează subiectul la existențele paralele ale celor şase copii crescuți împreună, ea nu vrea să facă o pictură obiectivă a celor şase destine divergente, ca Barrés în *Dezrădăcinații;* dimpotrivă, ea foloseşte cele şase conştiințe informe, însingurate şi avide, pentru a evoca, dincolo de ele, întregul inefabil al lumii în care ele se dizolvă. Dacă până acum povestirea romanescă *desprindea* un destin omenesc din *c*urenții şi mareele de aventuri şi senzații care alcătuiesc viața emotivă a cosmosului, Virginia Woolf, dimpotrivă, cufundă cele şase individualități în abisurile universale şi le îneacă.

Făpturile umane nu se desprind de vagul şi imensul context al unei sensibilități difuze care dă culoare lumii; iar pasiunile, emoțiile, zilele lor sunt ca valurile ridicate pe acest ocean: „fiecare val se

[1] E. M. Forster: *Aspecte ale romanului,* trad. cit.

[2] Katherine Mansfield: *At the Bay* în *The Garden Party,* Penguin Books, 1955.

înălța, apropiindu-se de țărm, căpăta formă, se spărgea, şi tăvălea pe nisip subțire văl de spumă albă..."[1]

Iată senzația originară a existenței, cea pe care Sartre o va exprima în *Greața*. Omul nu-i altceva decât un raport între conştiință şi lucruri. În acest lapidar raport, palpită bogăția şi mortalitatea vieții. Ajunsă la limită, arta impresionistă îşi dezvăluie mecanismul şi substanța; aviditatea, pentru a fi sigur că trăieşti, de a desfăşura în juru-ți lumea sensibilă, de a-ți reînnoi nunțile cu ea, în negura unor căsătorii mistice şi pieritoare. În toate cărțile Virginiei Woolf ființe nemaipomenit de preocupate de ele însele se cufundă in senzațiile lor, se tem fără încetare că nu vor găsi nimic care să le satisfacă această lăcomie lăuntrică, resimțind o spaimă la gândul că această şubredă legătură dintre lume şi conştiință se va rupe, aşa cum i se întìmplă lui Septimus Warren Smith. „Era cuprins, mai ales seara, de aceste cumplite accese de frică. *Nu mai simțea nimic"*. Dimpotrivă, o încântare la constatarea că ne mai plac şoaptele şi culorile lumii, că iubim viața: „Căci numai Cerul ştie de ce ne e drag lucrul acesta aşa, cum îl vedem aşa, ìnfiripându-l, clădindu-l în jurul nostru, nimicindu-l, creându-l în fiecare clipă din nou; dar făpturile cele mai jerpelite, cele mai părăginite ruine aşezate pe praguri de porți (îşi beau decăderea) fac ca şi noi; nu le poate veni de hac, era sigură, nici o lege, tocmai din pricina aceasta; le e dragă viața. În ochii oamenilor, în paşii lor sprinteni, apăsați sau greoi; vuietul şi zarva; trăsurile, automobilele, omnibusele, camioanele, purtătorii de reclame păşind târşit sau legănat; fanfare; flaşnete; în triumful şi zăngănitul şi ciudata, ascuțita cântare a vreunui avion deasupra era ce îi era ei drag; viața; Londra; această clipă de iunie"[2].

Farul, Valurile, Anii, toate exprimă fluxul şi refluxul unei mări, acea mare care a împins-o pe Virginia Woolf la sinucidere. Ea nu simte şi nu evocă viața de-cât ca pe o foşnire; şi-i e teamă fără încetare, ei şi personajelor sale că această foşnire va înceta... Obsesia morții stă la temelia unei opere în care viața se *reduce* la o înşiruire de impresii. Viziunea romanescă, altădată precisă şi bine centrată, se tulbură ca privirea unui miop, lărgindu-se în acelaşi timp. Totul pare a fi fost văzut la o adâncime uriaşă, prin straturi de ape ce bat.

Pe suprafața existenței, străvezimea sa apare puțin câte puțin... Onestul roman realist lumina până în cele mai mici unghere ale sale o realitate dăruită tuturor investigațiilor şi anchetelor. Impresionismul nu se mai încrede în această supuşenie şi prezență imediată a lumii: „Să încercăm a crede, spune Virginia Woolf, că viața este un obiect solid, un glob pe care-l putem roti sub degete. Să ne închipuim că putem închega o povestire simplă şi logică, încheind cu iubirea de pildă, pentru a trece la capitolul următor..."[3] Zadarnic însă... Pentru noua sensibilitate, viața este o adâncime tulbure în care lumina conştiinței clipeşte doar, se difractă şi se risipeşte înainte de a pieri precum razele soarelui difuzate lent, apoi absorbite de apă, până la orbirea abisurilor...

Multiplă, învârtejită, încropită din pulberi luminoase suspendate în vid, realitatea impresionistă nu se po*vesteşte*, nici măcar nu se *descrie*. Cuvintele, gesturile mărunte ale oamenilor, ezitările şi arabescurile, abia dacă trasează câteva linii, la suprafața acestei nebuloase care este realitatea, care este „Viața". Cititorul este astfel transformat într-un univers în fuziune, deconcertat de o optică nouă...

Departe de viziunea obiectivă, impresionismul este în definitiv o cufundare în conştiință. Nu numai viața individuală, ci țesutul confuz, alcătuit din sensibilitățile care, dincolo de pretextul ce îl constituie existența comună, se amestecă neîncetat în această chermesă de senzații primare care este impresionismul: „Nu cred în valoarea existențelor separate"[4]. Arta, foarte îndepărtată aici de arta romanescă tradițională, nu mai este decât o atenție încordată în fața acelui detaliu al vieții care devine materia însăşi a vieții: „Îmi umplu spiritul de tot ceea ce cuprinde o odaie sau un compartiment de tren, aşa precum îți umpli un stilou cufundându-l într-o călimară."[5] Această atenție va fi regăsită treizeci de ani mai tìrziu, la Alain Robbe-Grillet şi Michel Butor...

Autorul-romancier, care judeca şi comenta personajele, a dispărut, iar identificarea e totală. O bruscă imersie într-o conştiință străină şi obiectele pendulează schimbându-şi sensul, ca într-un vis: „Sunt deasupra pământului (...). Totul este moale, totul este suplu. Pereții şi dulapurile pălesc şi se înclină, pătrate gălbui deasupra cărora luceşte o gheață alburie... Spiritul meu se poate revărsa acum în afara corpului. Pot visa la Armadele mele călărind pe crestele valurilor..."[6] O conştiință nu este însă pentru cititor un refugiu, sau un observator privilegiat: străbătând mai multe conştiințe contradictorii, duse de curenți şi de vârtejuri duşmane, el va parcurge acea galaxie mişcătoare şi de nedescris care e viața, sumă cosmică de senzații şi impresii...

---

[1] Virginia Woolf: *The Waves* (1931).
[2] Virginia Woolf: *Doamna Dalloway*. trad. de Petru Creția, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
[3] Virginia Woolf: *The Waves,* 1931.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*.

În acest fel, sensibilitatea impresionistă, difuză şi jucăuşă, provoacă în roman ruina *privilegiului povestitorului,* introducând noi tehnici, multiple forme de relativitate. Este cu neputinţă să apreciem faptele şi personajele, atunci când trecem de la o conştiinţă la alta, fără răgaz şi fără a avea o certitudine: „Autorul refuză să proiecteze fascicule de lumină cu lanterna. Ambiguitatea vieţii trebuie să fie respectată, iar romancierul se fereşte a interveni. Personajele nu trebuie văzute şi, fireşte, interpretate decât prin intermediul gândurilor şi reacţiilor altor personaje. Intervine un fel de cadril al martorilor care se pot înşela rămânând de bună-credinţă şi a căror prezenţă înlătură orice bănuială de predestinare impusă din afară de către un creator de literatură"[1]. Povestire magistrală altădată, romanul evocă acum o realitate al cărei centru se află peste tot şi nicăieri...

De la ceea ce este „narat" şi alcătuieşte materialul unei „povestiri", romanul a lunecat astfel spre „trăirea" în stare pură, aşa cum a folosit-o Joyce de altfel. Pentru prima oară, mişcarea cuvintelor şi a frazei nu mai este formularea gândirii, potrivit tuturor regulilor logicii şi sintaxei, a unui adevăr comunicabil şi obiectiv; stilul şi frazele evocă doar acest „gând neformulat" care este viaţa dintâi a conştiinţei: o suită de senzaţii şi imagini nicicând întrupate. O succesiune rapidă de impresii fără valoare obiectivă, ca la acest copil ascuns după zaplaz ca într-o pivniţă şi care visează că-i o plantă: „Chiar lângă mine, Bernard, Neville, Jinny şi Suzanne înspumează răzoarele cu plasele lor de prins fluturi (...). Ei nu mă pot zări însă. Sunt de partea cealaltă a gardului viu. Între frunze n-au rămas decât strâmte lucarne (...). Sunt verde ca o tisă în umbra gardului. Şuviţele mele sunt frunze. Am prins rădăcini în mijlocul pământului. Trupul mi-e lujer. Apăs lujerul. O picătură lentă, groasă, picură din orificiul gurii mele, rotunjindu-se fără încetare. Ceva roz trece prin faţa luminatorului. Cineva priveşte prin deschizătură. Privirea mă izbeşte. Nu mai sunt decât un băieţel în flanelă gri..."[2]

Vom regăsi aceste notaţii ale preconştiinţei în marile romane ale lui Sartre: „Ce tăcere afară; această tăcere zdrobitoare, moartă pe jumătate, pe care zadarnic o căuta în el era acolo, afară, trezind spaima. Împrăştiat, soarele presăra peste tot palide rotiri mişcătoare (...), se simţea atât de străin, încât se lăsă să plece din nou, să curgă înapoi, vedea acum grădina de dedesubt, ca un scufundător care-şi înalţă capul şi priveşte cerul prin pânza de apă. Fără zgomot, fără glas, nimic în juru-i decât tăcere, deasupra, dedesubt, şi el însuşi, mic hiatus gureş în mijlocul tăcerii..."[3] Întreaga operă a Nathaliei Sarraute se încadrează şi ea în aceleaşi zone, umezeala, spaima şi bogăţia acelei lumi care nu-i altceva decât viaţa aşa cum o simţim înainte de a o transforma în cuvinte, în povestiri, în biografii.

Acest roman pointillist şi inepuizabil pare a fi descoperit o altă adâncime a vieţii: un „nivel" oceanic care n-a fost încă explorat, cel în care *impresia* preţuieşte mai mult decât motivarea sau adevărurile obiective... Nu-l putem condamna reducându-l la o tentativă pur estetică: ce este mai „adevărat", reprezentarea obişnuită şi raţională a lucrurilor care constituie viaţa noastră comună, sau primele noastre impresii, înainte ca ele să fie aduse la acelaşi numitor, acele senzaţii brute, personale şi vertiginoase, colorate, tulburi precum pulberea timpului, care reprezintă elementul originar al vieţii noastre conştiente? Ne-am învăţat, cu excepţia copilăriei, visului şi psihanalizei, să le refulăm, să le raţionalizăm. Pentru impresionişti ele constituie adevărul primordial, materia originară şi de nedefinit a existenţei. De la Virginia Woolf la Nathalie Sarraute se desfăşoară o întreagă artă, care încearcă să surprindă izbucnirea dinţii a impresiei, „curentul conştiinţei", şi ne vine uşor, în acest sens, să evocăm umbra lui Bergson. În timp ce romanul tradiţional oferă un adevăr, intelectualizat şi mecanizat, romanul impresionist aduce fluxul incoerent şi dinamic al „vieţii trăite", sentimentul profund al existenţei...

El pătrunde astfel de la început în torpoarea şi luxurianţa unei profunde vieţi emotive. Plictisitor pentru cel care nu pretinde literaturii decât un joc al imaginaţiei, înlăuntrul unor convenţii dramatice bine stabilite, el oferă celui care visează posibilitatea de a se pleca până-n abisurile originare ale vieţii conştiente şi acea inimitabilă savoare pe care n-o găseşte decât în sine însuşi – eul contopit cu jocul pulverulent al lumii... Feminin în esenţă, ei încearcă, vuigarizându-se, o transcripţie minuţioasă a aventurilor şi nehotărârilor inimii, o eleganţă pseudoengleză de care avea nevoie un uriaş public feminin. Dacă arta impresionistă a silit-o pe Virginia Woolf să simtă splendoarea lucitoare şi fragilitatea vieţii, până-ntr-atât încât să ajungă la sinuciderea deliberată, ea i-a îngăduit lui Rosamund Lehmann ca între 1930 şi 1940, să descrie viaţa ca pe o sclipire uşor patetică *(Pulbere, Intemperii)*. Mai târziu. Célia Bertin va relua – prea târziu – această tradiţie în Franţa după cel de al doilea război mondial. Iar *Fântâna* sau *Sparkenbroke* de Charles Morgan au fost, prin 1938, cărţile de căpătâi ale unei generaţii: în spatele unui platonism de comandă ele ofereau un excelent dozaj între simţul comun şi simţul profund al existenţei,

---

[1] Raymond Las Vergnas: *Cavalerie légère,* Albin Michel, 1960, p. 124.

[2] Virginia Woolf: *The Waves*.

[3] Jean-Paul Sartre: *Le Sursis*. Gallimard. I960, p. 108.

folosind arta inimitabilă a nuanței impresioniste în analiza elegantă şi superficială a problemelor spiritului şi inimii...

* **

Folosind o tehnică brută, în care totul e mai sec şi mai rigid, William Faulkner a adus la rândul său romanul în situația de a juxtapune câteva conştiinţe, câteva monologuri interioare. Coincidență frapantă, deoarece impresionismul englez n-a avut nici o influență asupra lui Faulkner, iar Faulkner n-a putut influența impresionismul englez.

Şi el, dar într-o lume mai puțin rafinată, elementară, brutală – cea a „albilor săraci" din Sud, a epavelor, a degeneraților – într-o lume plină de complexe şi de violențe, şi el a creat un roman descentrat, unde totul se joacă pe mai multe planuri, dar unde nu mai există planul cititorului, optica *oferită cititorului:* îi revine acestuia din urmă sarcina de a se regăsi în notațiile succesive care exprimă viața profundă, viața informă a mai multor conştiinţe juxtapuse. Astfel, în *Zgomotul şi furia* – precum, mai târziu, Sartre în *Răgazul* – o succesiune de fraze nu exprimă o realitate omogenă, coerentă, reexplicată de un povestitor, ci notații diverse, *pe mai multe planuri;* eşti introdus în conştiinţa unui personaj, dar această conştiinţă este confuză, în ea pătrund curente străine, trecutul se amestecă cu prezentul, frazele se întrerup câteodată pentru a reîncepe cu un alt ritm şi pe o altă temă: „La noi, spre sfârşitul lui august sunt zile asemănătoare, un aer atât de bun, atât de viu, cu ceva trist, nostalgic, familiar. Omul este suma experiențelor sale climaterice, spunea tata. Omul, sumă a ceea ce avem (...). Dorință şi pulbere: situația unui jucător făcut pat. *Acum însă ştiu că sunt moartă şi-o spun*.

Atunci de ce să mai ascultăm, am putea să fugim, tu Benjy şi cu mine, acolo unde nu ne-ar mai cunoaşte nimeni, unde bogheiul era tras de un cal alb ale cărui copite tropăiau în pulberea fină. Arachneene, roțile lăsau să se audă un murmur sec şi delicat."[1] Peste putință aproape să faci o deosebire între gândurile prezente ale personajului, amintirile sale şi cuvintele unui alt personaj.

Ce urmăreşte acest procedeu? Mai întâi să împingă cititorul în modul cel mai direct în chiar conştiinţa eroului, să-l facă să simtă, de asemenea, pe trei planuri deodată (aşa cum o face, deseori, fără să-şi dea seama, conştiinţa), şi nu urmând linia prea lesnicioasă a unei analize. Desigur, impresia e derutantă. Dar, în definitiv, putem compara aceste tentative cu procedeele optice care încearcă să creeze iluzia celei de a treia dimensiuni prin vedere binoculară.

Chiar limbajul suferă deformări pentru a exprima conştiinţa în ceea ce are ea neformulat. Când este redat monologul interior al idiotului Benjy, textul îşi pierde, evident, sintaxa şi valoarea sa de discurs, pentru a deveni nearticulat, făcând din cuvânt „un fel de echivalent verbal al imaginii".

***

De obicei, prin influența exercitată de „romanul american" se explică romanul „bilanț al conştiinţei" cu fraze întretăiate, monologuri lăuntrice, pasaje în cursive, aşa cum îl găsim, după 1944, la Sartre, la Nathalie Sarraute şi în ultimă instanță în ceea ce se cheamă şcoala „noului roman". Am văzut că aceasta înseamnă a nu ține seama de influența impresionismului englez şi, îndeosebi, de Virginia Woolf.

În orice caz, se impune o nouă viziune romanescă, cea în oare expresia obiectivă (descriere, povestire) se împleteşte cu transcripția *directă* a conştiinţei personajului; de data aceasta nu sub forma analizei, ci sub forma limbajului interior. În *Drumul spre Flandra* (1960), Claude Simon proiectează faptele obiective din rumegătura aproape amorfă a unei conştiinţe-martor, fapt care îl sileşte deseori să telescopeze frazele: „Ținea o scrisoare în mână ridică ochii mă privi apoi din nou scrisoarea pe urmă iar eu". Suprimarea punctuației şi juxtapunerea faptelor, *fără propoziţiuni subordonate,* trebuie să creeze impresia unui real trăit clipă de clipă, fără logică şi deci fără sintaxă. Domină apoi senzația transmisă direct: „...în spatele lui puteam vedea cum vin şi trec petele roşii acaju ocru ale cailor mânați spre adăpătoare, nămolul era atât de adânc că te cufundai în el până la glezne dar îmi amintesc că peste noapte dădu un îngheț fără veste iar Wack intră în odaie cu cafeaua spunând: «Câinii au mâncat noroiul», nu mai auzisem niciodată expresia, mi se părea că văd câinii (...) mestecând noroiul negru în tenebrele nopții (...); acum era cenuşiu iar noi ne suceam picioarele alergând ..."[2] Pentru a evoca succesiunea rapidă a jumătăților de gânduri ale conştiinţei, Claude Simon foloseşte aici sintaxa unui analfabet... În dorința lui de a surprinde realul înainte ca acesta să se transforme în discurs şi în povestire, romanul ajunge, în detalii

[1] William Faulkner: *The Sound and the Fury*.
[2] Claude Simon: *La Route des Flandres*. Ed. de Minuit, 1960, p. 9.

şi în stil, la transcripţia directă în *limbaj elementar,* aşa cum putea fi ea găsită şi mai înainte în unele pasaje din Virginia Woolf şi în toate romanele lui Faulkner.

Acelaşi procedeu, care, adesea, este cel al lui Dos Passos, îl folosea Sartre în *Căile libertăţii,* uneori sub aceeaşi formă brutală, alteori într-o formă îndulcită, îi vom simţi forţa şi interesul, sub forma sa îndulcită, în unele pasaje din *Cu moartea-n suflet,* unde textul capătă relief datorită *amestecului* de notaţii obiective şi notaţii mai directe, mai senzoriale (pe care le subliniem), înregistrarea faptelor se împleteşte astfel cu lirismul obscur al conştiinţei, în acel moment al romanului în care Mathieu, soldat dezarmat în 1940, aşteaptă să fie făcut prizonier: „Cerul era roşu; pe pământ se lăsase o răcoare albastră. Sub palmele şi bucile sale, Mathieu simţea viaţa încâlcită a ierbii, a insectelor şi a pământului, mare claie de păr aspru şi plin de păduchi; *era neliniştea goală lipită de palmele sale*. Imobilizaţi! Milioane de oameni pironiţi între Vosgi şi Rin de imposibilitatea de a fi om; această pădure plată le va supravieţui, ca şi cum în lume n-ai putea dăinui decât dacă eşti privelişte sau câmpie sau nu mai ştiu ce ubicuitate impersonală. Sub palme *iarba* era *ispititoare ca o sinucidere; iarba ca şi noaptea pe care o zdrobea de sol şi gândurile captive ce alergau cu burta la pământ in această noapte* şi păianjenul ăsta care după ce se legănă lângă gheată, îşi îndoi brusc toate labele-i imense şi dispăru."[1]

Alteori, reflexiile conştiinţei (între paranteze) alternează cu stilul simplei notaţii, ca în această intrare în bar:

„ – Bună ziua, domnule Boris, spuse patronul.

– Bună ziua, patroane, spuse Boris. Dă-mi un rom alb.

(Simţea că pluteşte. Gândea că va bea două romuri albe, îşi va fuma pipa, apoi, pe ia unsprezece, îşi va oferi un sandviş cu salam, pe la miezul nopţii va pleca s-o caute pe Lola). Patronul se plecă asupră-i şi-i umplu paharul."[2]

Există toate gradaţiile, între romanul-investigare estetică sau romanul-tehnică agresivă sau romanul în care arta impresionistă a „cufundării în conştiinţă" nu se exprimă în aparenţă prin mijloace prea deosebite de cele pe care le folosea romanul tradiţional. De la arta aproape victoriană a lui Henry James în 1900 la arta intransigentă a lui Claude Simon în 1962, trecând prin sensibilitatea estetizantă şi bântuită de nelinişti a Virginiei Woolf, prin transcripţiile brutale ale lui Faulkner, prin amestecul de obiectivitate şi de lirism al lui Sartre, se manifestă totuşi nevoia de a introduce, în expresia romanesеă, în registrul de *tonalităţi* de care dispune romanul, o *voce* nouă: vocea conştiinţei, înregistrată direct.

Şi n-a fost aceasta, la impresionişti şi succesorii lor, o invenţie vană şi o sofisticare inutilă. Deoarece ei simţeau că între *povestirea* tradiţională şi misterul realităţii, arta convenţională a povestitorului a introdus o convenţie. A încerca să scapi de această convenţie prin mijloace mai mult sau mai puţin eficace, înseamnă a dovedi că *materia* romanului nu reprezintă numai ceea ce uşurinţa în exprimare şi talentul literar al unui bun povestitor poate capta şi întemniţa, ci şi o lume indescifrabilă, eterogenă, lirică şi secretă: cea care a fost şi mai este încă lumea poeziei.

---

[1] Jean-Paul Sartre: *La Mort dans l'âme,* Gallimard, 1947 P 131,

[2] Jean-Paul Sartre: *Le Sursis,* Gallimand, 1945, p. 214.

X Cucerirea adâncimii

Romancierul-artist: Proust memorialistul. – Căutarea realității dintâi, un nou material al romanului, esențe şi aparențe la Proust. – Un roman alchimic: chintesență a emoțiilor pierdute.

O lume eterogenă: romanul "adâncimii". – Musil şi Omul fără calități, *substanța inepuizabilă a vieții. – D. H. Lawrence. – Estetismul lui L. Durrell şi* Cvartetul din Alexandria, o *epopee senzorială. – Patosul în stare pură.*

Există deci, dincolo de povestirile oamenilor şi de biografia lor oficială, o realitate greu de surprins, familiară însă, de vreme ce anumite clipe ale vieții o dezvăluie. Este acea inefabilă experiență trăită, acea veşnică materie în mişcare alcătuită din toate senzațiile noastre, toate întâlnirile, din poezia clipelor pierdute şi din destinul nevăzut: aspectul pe care-l capătă viața când, în loc de a o povesti, o simți sau o cugeti, şi când îi încredințezi artei misiunea de a o exprima. Opera de artă este atunci „lupta între faptele propuse de realitate şi realitatea ideală"[1] .

A extrage realitatea ideală din „faptele propuse" a devenit arta unui anume roman care s-a instituit în jurul anului 1925 cu Proust, Joyce, Musil, Virginia Woolf, Kafka. După primul volum din *În căutarea timpului pierdut* (1913), în decursul unui deceniu apar operele capitale ce îndepărtează romanul de suprafața vieții şi marchează cufundarea lui în adâncuri. *Ulise* de Joyce (1922), *Garden-party* de K. Mansfield (1922), *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf (1925). *Procesul* lui Kafka, început în 1913, este publicat, neterminat, în 1925. Musil începuse *Omul fără însuşiri* al cărui prim volum va apărea în 1931, Hermann Broch publică primul volum din *Somnambulii* în 1928. În afară de anglo-saxoni, nu se observă influențe reciproce. Proust, Kafka, Joyce, Musil sunt nişte izolați. Ei inventează simultan, fiecare în felul său, romanul care scapă viziunii comune şi convențiilor povestirii; simultan, ei explorează materia existenței cu ochi noi.

* * *

Romancierul devine, în sfârşit, un artist. El încetează a mai face concurență istoriei, stării civile, anecdotei, pentru a câştiga o viziune aparte asupra lumii, egală cu cea a pictorului sau a sculptorului. Precum pictorul vede în culori, sculptorul în volume, romancierul este cel chemat să vadă în *impresii trăite* – şi anume în ceea ce psihologul numeşte „fapte de conştiință".

Romanul-artist smulge atunci poeziei o lume, cea a senzațiilor: aceste senzații pe care nu le disprețuiau confesiunea, povestirea intimă, romanul poetic, dar pe care le transformau în discurs psihologic, şi, înainte de toate, le subordonau unei istorii, unei anecdote, „unui roman". A privi realitatea numai prin prisma impresiilor este o descoperire făcută de Proust. N-o lăuda el oare pe doamna de Sévigné, tocmai pentru că *„ne prezintă lucrurile în ordinea percepțiilor noastre,* în loc de a le explica mai întâi prin cauza lor?"[2]

Marea operă a lui Proust pare, de altfel, la prima vedere, o lungă cronică mondenă împletită cu biografia povestitorului. Marile momente sunt lungi, compacte şi este nevoie de o soluție de continuitate între diferitele tomuri pentru a le separa, pentru a face să înainteze timpul povestirii: copilăria unui băiat nervos la Combray, personajul Swann care se conturează din relațiile părinților săi, prezența solemnă, pe de altă parte, a familiei de Guermantes. Fără veste, istoria dragostei dintre Swann şi Odette de Crécy, povestită la persoana a treia, ne îndepărtează de narator îngăduindu-ne să facem să „treacă" timpul. Marcel se iveşte din nou în *La umbra fetelor în floare,* adolescent îndrăgostit de mica Gilberte Swann, cu care se joacă în Champs-Elysées. Pe urmă vacanțele la Balbec, tinerele fete, o primă apariție a lui Saint-Loup, a lui Charlus. Începând cu *Guermantes,* Marcel este adult, totul se petrece la Paris, cu viața lui mondenă, saloane, Verdurin, Guermantes, Cottard. Din această perioadă se desprind două „masive" ale iubirii: Sodoma şi Gomora, şi lunga aventură a autorului cu Albertine. În sfârşit, în cea din urmă carte, *Timpul regăsit,* o ultimă trecere în revistă a personajelor, îmbătrânite, în timpul războiului.

Parcă citim nişte *Memorii,* aşa cum se scriau la sfârşitul secolului al XVII-lea. Totuşi, cum se întâmplă uneori în *Memorii,* trecutul este reamintit în ciorchine, în mai multe straturi prin mijlocirea unor evenimente mai puțin trecute, jucând fără încetare între trecut şi trecutul anterior: „Trecuseră mulți ani de

---

[1] André Gide: *Les Faux-Monnayeurs,* Gallimard, 1925, p. 240.
[2] Marcel Proust: À *l'ombre des jeunes filles en fleur,* Gallimard, 1919, vol. II, p. 68.

când, din amintirea pe care mi-o lăsase Combrayul, tot ce nu era teatru şi drama culcării mele nu mai exista pentru mine, când, într-o zi de iarnă, întorcându-mă acasă, mama, văzând că mi-e frig, îmi propuse, împotriva obiceiului meu, să beau puțin ceai..."[1]

Ați recunoscut, desigur, faimosul pasaj al madeleinei, prima din „iluminările" unde se exercită magia amintirii, în care două clipe separate prin ani de uitare ajung să fie magic reunite într-o impresie născută fără veste... Ultima iluminare va fi clipa în care, în 1916, un pas fals în curtea Guermanților îi reaminteşte dintr-o dată lui Marcel impresia avută cu 12 ani mai înainte, pe dalele inegale ale pieței San-Marco din Veneția.

Punând accentul pe anume miracole sensibile ale amintirii – pentru ca o clipă trecută să ne fie fulgurant restituită – încredințând artei privilegiul de a reînnoi şi fixa acest miracol şi de a regăsi esența atemporală a evenimentelor, *În căutarea timpului pierdut* oferă limpede semnificația platonică, în esență, pe care Proust i-o dădea... Dar *materialul* folosit de el şi *optica sa romanescă* nu se confundă cu această „plăcere mnemotehnică" luată ca un absolut. Extazul atemporal nu apare aici decât în momente anume, la porunca autorului. Dacă omitem importanța teoretică pe care Proust voia să i-o confere, ea se confundă, în țesătura romanescă, cu o artă proustiană mai constantă: arta de a regăsi realitatea prin intermediul culorii impresiilor.

Arta găseşte aici un alt *material,* pe care îl folosise numai poezia, dar într-un mod mai solemn: conştiința însăşi a ființei vii. Căci, în timp ce o povestire obişnuită ajungea la conştiință prin mijlocirea faptelor, Proust nu vrea să ajungă la fapte – inevitabile într-o povestire – decât prin intermediul conştiinței. El nu adaugă, asemeni abatelui Prévost, lui Balzac sau Fromentin, unei aventuri date adevărul sentimentelor. De la sentimente însă, înainte chiar ca ele să devină sentimente, pleacă Proust pentru a crea istoria, aventura...

A restitui *impresiei* adevărul ei primordial. Căci nu ne sinchisim de impresiile pe care le avem: ne grăbim a le interpreta, pentru a le explica nouă înşine sau altuia: iată cum începe minciuna romanescă. Dimpotrivă, în spatele explicațiilor, Proust caută realitatea primordială, lucrul *simțit* în adevărul său inițial şi pe cât se pare absolut. Dificilă artă aceea de a reînvăța să simți din plin: fiind cea dintâi, senzația este cea mai iute uitată, deformată, ofilită. Şi pe urmă trebuie să păcăleşti spiritul, să-l surprinzi, pentru a reveni la intuiția primordială. Aşa e, de pildă, copilul din Combray al cărui suflet se umple de plăcere contemplând o tufă de răsură, fără a-şi da pe deplin seama de esența pe care o reprezintă ea în calitate de senzație: „Degeaba rămâneam în fața răsurii pentru a respira, a aduce în fața gândului meu care nu ştia ce trebuia să facă, a pierde, a regăsi nevăzuta şi constanta sa mireasmă (...) ea-mi oferea nedefinit acelaşi farmec de o inepuizabilă bogăție, dar fără a mă lăsa să continui a adânci, ca melodiile pe care le cânți a suta oară la rând fără a coborî mai mult în taina lor. *Mă-ntorsei pentru o clipă cu spatele la ea,* pentru a o cuprinde apoi cu forțe proaspete. Urmăream cu privirea, până la taluzul care, în spatele gardului viu, urca în pantă bruscă spre câmp, câte-o floare de mac răzlețită (...) Reveneam apoi în fața răsurilor mele precum în fața acelor capodopere despre care credem că le vom putea vedea mai bine încetând a le privi pentru o clipă..."[2]

Fermecat, băiatul va căuta acolo cu disperare un adevăr care nu se află nici în răsură, nici în el însuşi, ci în s*enzați*a care reprezintă raportul dintre ei. Există un adevăr superior omului, superior lucrurilor, făcut din armoniile şi raporturile lor: materie în întregime nouă pentru roman, care până acum *separa* lucrurile şi oamenii în loc de a voi să le surprindă comuniunea. Chiar „noul roman", începând din 1950, va pleca de la o intenție apropiată: a găsi, pe calea unei reveniri, după o lentă şi minuțioasă observație, raporturi necunoscute între oameni şi lucruri, un fel de „pentacluri", „rețeaua" care, pusă deasupra unui ansamblu, îi dezvăluie sensul ascuns.

Cu ajutorul impresiilor redevenite ele însele, redate propriului lor absolut, să creezi din nou aluatul lumii... Mai mult decât o alchimie a memoriei, *În căutarea timpului pierdut* constituie o chimie a impresiilor, chimie al cărei scop este chintesența vieții. Există impresii absolute, ca aceea a madeleinei muiate în ceai. Există de asemenea un efort menit a găsi plenitudinea impresiei: când Marcel o aude pentru prima oară pe Berma, el nu ştie încă să-i guste arta. Despărțit de Gilberte el se gândeşte că o scrisoare de la ea nu-i va mai trezi o impresie vie: „Dorințele noastre interferează şi, în confuzia existenței, se întâmplă rareori ca o fericire să se aşeze perfect peste dorința care a chemat-o"[3]. Spiritul, amintirea, uitarea transformă realul: „Să ne gândim la turiştii care sunt entuziasmați de frumusețea unei călătorii făcute, deşi zi de zi nu simțiseră decât plictiseală"[4]. Potrivit cu ceea ce va fi pedant numit

[1] Marcel Proust, *Swann,* trad. cit., p. 38.
[2] Marcel Proust: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs,* vol. I, p. 78.
[3] *Ibidem,* p. 78.
[4] *Ibidem,* p. 69.

alteritate, omul, întotdeauna diferit de el însuşi, nu poate face să coincidă două elemente ale lumii sale magice şi reale, fiind luat întotdeauna prin surprindere de către schimbări ori hazard: „Dar... când ajungeam în Champs-Elysées – unde înainte de toate mă duceam să-mi confrunt dragostea, ca să o fac să sufere îndreptările necesare cauzei sale vii, independente de mine – îndată ce eram în prezența acelei Gilberte Swann (...) totul se petrecea cât ai clipi ca şi cum ea şi fetița care era obiectul visurilor mele ar fi fost două ființe diferite"[1].

Nu reuşim să regăsim esențele sub aparențe. Arta va fi aceea care-şi va propune să purifice impresia până la a o face *esențială* şi nu accidentală. Anumite impresii devin simbolice, ca, de pildă, crizantema în relația dintre Odette şi Swann. Altele, pe care arta le-a şi luat în cârcă, transmit imediat valoarea lor ideativă, ca faimoasa „mică frază" muzicală din sonata lui Vinteuil.

Precum arta muzicală aici ori arta culorilor în altă parte, arta literară a impresiilor trăite, readuse la puritatea lor esențială, trebuie să „capteze şi să facă vizibil" adevărul secund, ascuns în viața trăită. Alchimie savantă, căci desigur nu-i de ajuns să evoci pur şi simplu impresiile, şi nici chiar să le restitui şi să le „redai" – tot aşa cum nu-i de ajuns pentru a picta, să reproduci culorile modelului. Efortul artei constă în a regăsi o realitate, slujindu-se de culori, de sunete, sau de impresii: plecând de la senzații, fragile şi prea iute ofilite, să recompună viața în plenitudinea sa reală, mai limpede decât dacă ar fi fost trăită şi imediat uitată.

* * *

Iată o altă lume decât cea spre care ne conducea Balzac. Mai bogată decât cea a lui Balzac, cel puțin virtual; orice s-ar crede despre Balzac şi despre Proust, arta de tip proustian oferă mai multe combinații posibile. Arta balzaciană foloseşte combinații logice şi sociale, infinite în principiu, dar care se reduc la un anumit număr de probleme tip (cariera unui ambițios, falimentul unui comerciant). Arta proustiană nu este interesată decât de excepție, de ceea ce nu poate fi „tipizat". Romanul balzacian oferă cititorului o schemă, o istorie; romanul proustian oferă inepuizabilele nuanțe ale senzațiilor noastre ce pot fi întotdeauna reînnoite. Şi cine ar putea spune că un gard din tufe de răsură, cu impresia de neşters, neîncetat recurentă, pe care a provocat-o, nu prețuieşte mai mult într-o conştiință omenească, decât cine ştie ce etapă din „cariera" oficială şi socială a unui individ? Ne place oare mai mult ca, înainte de a adormi, să recapitulăm, ca momente esențiale ale amintirilor noastre, o povestire obiectivă, socială şi balzaciană a vieții noastre, sau o succesiune de imagini mai puțin importante, un crâng în floare, gestul unei fete?

„Uneori, nu se ştie de ce, intrând într-o casă, într-o odaie, sau atingând obiectul cel mai neînsemnat, te opreşti, alarmat, ca pierdut. Dintr-o dată, s-a întâmplat ceva, ceva extraordinar, care scapă analizei, conştiinței; s-a declanşat un declic ascuns şi părăseşti lumea aceasta pentru o alta, ba chiar propriu-ți suflet pentru un altul (...). S-a prăbuşit un perete şi iată-ne într-un fel de prăpastie, cu neputință de situat imediat, dar cu un vag sentiment de «lucru ştiut»."[2] Nu-i vorba aici de o experiență excepțională, ci de acele impresii, cele mai vii pe oare le încercăm în viață, care depind totuşi de atât de puține lucruri.

Dacă ar trebui să ne povestim viața într-un „roman", n-am ține seama de ele. „Scenele" pe care memoria noastră le-a reținut cel mai bine sunt amintiri în principiu "neînsemnate" pentru altcineva, şi care nu fac parte din *curriculum vitae*. Imagini oare au un sens pentru noi fără ca, de altfel, să ştim ce sens anume...

Altădată poezia era cea care se hrănea cu ele... Dar romanul a preluat, de la simbolism, unele ambiții ale poeziei şi, în cadrul lor, una esențială: a da emoțiilor semnificația lor totală, a transforma emoția în adevăr cosmic.

Căci Proust, Virginia Woolf sau Lawrence Durrell, *pleacă* de la o emoție pentru a crea o operă romanescă. Ingeniozitatea şi sensibilitatea lui Prévost culminau în istoria emoționantă a lui Manon. Dimpotrivă, Proust şi Durrell devin artişti datorită emoțiilor lor. Ei creează *pornind* de la emoție şi nu *mergând* către ea. Intenția romancierului nu mai e atât de necizelată, dar nici atât de seducătoare. Căci e lesne să emoționezi şi chiar să scrii un roman tulburător. Dar nu-i vorba aici de dibăcie, de artificiu, de meserie? Şi nu-i oare mai sincer să fii mai întâi emoționat şi abia pe urmă să scrii? *În căutarea timpului pierdut* şi *Cvartetul din Alexandria* sunt opere mai puțin emoționante decât *Mica Fadette* şi tocmai de aceea sunt ele opere de artă... Într-un domeniu vecin, arta sulpiciană este cea care emoționează, dar sculptura gotică se află dincolo de emoție...

---

[1] Marcel Proust: *Swann,* trad. cit., p. 355.
[2] Marcel Jouhandeau: *Memorial* I, Gallimard, 1945, p. 11.

***

Imaginația să nu pornească de la o povestire convențională „gata făcută", în care autorul explică totul, iată noua exigență. Cartea trebuie să fie o capcană şi o enigmă pentru cititor, lui revenindu-i interpretarea. Nenumăratele romane semnate de Miss Ivy Compton-Burnett, al căror subiect revine, întotdeauna, implacabil la micile drame ale familiei engleze, atroce şi pline de cruzime, sunt în întregime alcătuite din *conversații*. Un fiu, o mamă, un soț, nişte veri, oare nu se suferă, se întâlnesc şi-şi vorbesc... Cititorului îi revine sarcina de *a ghici,* dincolo de dialoguri, gândurile ascunse, ciuda, neruşinarea... Iar din această exigență care-i este impusă, cititorul reține senzația că *pătrunde* într-o lume care nu este în întregime descifrabilă, într-un univers în care *există mai multe niveluri de înțelegere a subiectului* şi în care dăinuie şi se adânceşte ambiguitatea însăşi a vieții, cu densitatea şi taina ei.

Cu Proust şi cu romancierii englezi, secolul al XX-lea a descoperit că realitatea romanescă, asemeni lumii fizice de altfel, nu este uniformă şi nu ascultă peste tot de aceleaşi legi. Ea are mai multe straturi şi totul depinde de „secțiunea" aleasă, de instrumentele folosite pentru a o explora şi interpreta. „Punctul de vedere" al observatorului – sau al artistului – este *mai important decât realitatea obiectivă pe care o observă*. Potrivit postulatului său inițial, vom descoperi universuri cu totul diferite... tot aşa cum un chimist, un biolog, un fizician vor face nişte descrieri ale unei picături de apă sau ale unei stele, care n-au nimic comun. S-ar părea că „materialul" n-are nici o însemnătate, ci numai *felul în care e studiat*. Şi nu-i vorba aici de vreo „fantezie literară" deoarece şi „ştiințele exacte" sunt de aceeaşi părere...

Păcat că nu-i putem constrânge pe Marcel Proust, Henry James, James Joyce, Ivy Compton-Burnett, Bernanos, Graham Greene, Peter Cheyney şi Michel Butor să trateze acelaşi subiect, formulat în două pagini sinoptice, asupra unei intrigi vag psihologice şi polițiste, de care nici unul nu e străin; după *Prizoniera* şi *Ceea ce ştia Maisie,* fiecare a scris cărți ce posedă acest îndoit caracter.

Ne putem însă imagina următoarea experiență ideală: folosind aceeaşi *intrigă,* precisă şi amănunțită, ei ar construi opere fără nici o înrudire... Unii se vor grăbi să vorbească despre „personalitatea" fiecărui scriitor. Cuvântul aminteşte de „virtutea dormitivă"... Racine şi Pradon, sau Racine şi Corneille, au scris tragedii marcate de personalitățile lor. *Făceau însă parte din aceeaşi lume, vădind aceeaşi tehnică*. Tratând acelaşi subiect, Balzac şi Hugo sunt Balzac şi Hugo, dar Parisul lor rămâne acelaşi Paris...

Dacă noua lume romanescă depinde într-o mai mare măsură de „personalitatea" romancierului, aceasta nu se datoreşte unei sensibilități ciudate, oare ar face din fiece scriitor o mică lume aberantă, ci faptului că fiecare din ei, rămânând artist, este un tehnician cu metode proprii şi, în acest cosmos ou legi multiple şi ireductibile între ele, pe care romanul trebuie să-l studieze, a învățat să urmărească un clivaj anume, o anume direcție de investigare pe care o ştie numai el.

In extremis, putem afirma că forma populară a „noului roman" în secolul al XX-lea este romanul polițist. Acest roman de asemenea, la un mod mai schematic, oferă o realitate a cărei interpretare nu este dinainte dată, iar plăcerea stă în a căuta un adevăr pe care totul contribuie ca să-l ascundă. Singura deosebire este că această enigmă, destul de simplistă, va fi rezolvată negru pe alb în ultimele pagini, în timp ce în „romanul adâncimii" ea rămâne un strat inaccesibil pe care comentariul, analiza, explicațiile date de autor nu îl vor epuiza niciodată; o împletitură de mistere destinată a rămâne aşa, abia extinsă uneori, prin meditație, în conştiința cititorului...

***

Bucuria şi drama romanului nasc din faptul că realitatea este inepuizabilă. Şi de fiecare dată când un romancier sau o generație de romancieri îşi dau seama de aceasta, invenția romanescă descoperă o lume nouă. Romanul secolului al XIX-lea s-a născut în clipa în care Balzac şi foiletoniştii au căpătat conştiința acestei imensități.

Cu aproape un secol mai târziu, Proust şi impresioniştii, Musil şi Joyce au descoperit imensitatea *calitativă,* extensia realității şi a creației romaneşti în *diferența de niveluri ale adevărului*. Întârziată de împrejurări, lent dospită, neterminată, opera lui Robert Musil face bilanțul acestei bogate ambiguități a vieții, opusă sărăciei destinelor individuale. În această lungă şi zeflemistă cronică, aproape disperată, care este *Omul fără însuşiri,* fiecare personaj îşi are coerența sa proprie, dar unitatea, personalitatea, neliniştea sa nu mai contează într-o totalitate cu deschidere în vid... Arta lui Musil stă în angoasa acelor oameni care se judecă în van unii pe alții, fiecare epuizâmdu-se pentru a se afirma, fără a ajunge s-o facă vreodată.

Aventurile individuale, întotdeauna banale, repetate fără noimă se risipesc în fața muzicii difuze, acute, nehotărâte, pe care o generează manejul lumii în care spiritul se zbate zadarnic: „Nu se putea nega faptul că în această nouă epocă există o circulație sporită a gândirii şi a experiențelor. Arnheim îşi închipuia creierul epocii înlocuit de un sistem al cererii şi ofertei, gânditorul laborios – de comerciantul suveran; el se bucura fără voie de spectacolul surprinzător al *unei uriaşe producții de experiențe trăite* asociindu-se şi disociindu-se în cea mai deplină libertate, un fel de puding nervos, a cărei fiece parte era cuprinsă de tremur la cea mai vagă clătinare, un tam-tam gigantic pe care era de ajuns să-l atingi ca să scoți nesfârşite rezonanțe"[1].

Personajul esențial al cărții este deci „viața"; „Viața gândeşte, ca să spunem aşa, «în jurul» omului şi, dansând doar, îi creează asociații pe care este, în mod penibil, nevoit a le culege, fără a obține acel miraculos efect al caleidoscopului, de îndată ce recurge la rațiune."[2] Povestirea face acum parte din dezordinea ironică a vieții, nu din logica unei aventuri omeneşti, bine determinate. Nu-i de loc sigur însă că în acest dans fantasmagoric al „vieții" din jurul omului se exprimă un gând al lui Musil, deoarece inteligentele cugetări pe care le face asupra artei sale de romancier, le pune pe seama – ironie demnă de Huxley – unui om de afaceri care începe să viseze: „Deci, vibrând până la cele 20 de extremități ale degetelor sale, Arnheim medita ca un om de afaceri asupra liberei circulații intelectuale şi fizice din vremile ce vor veni..."[3]

Şi totuşi, în această viață care scaldă şi inspiră reveria artistică, în pofida ironiilor lui Musil, recunoaştem acel eter intermediar între om şi existență, care este timpul proustian, alcătuit din „facultatea de a impregna o serie de evenimente cu o emoție inexplicabilă şi covârşitoare". Ce ne pasă dacă, şiret, Musil adaugă: „Dar asta numai atunci când ai 16 ani şi mergi la şcoală"[4]. Căci în spatele vidului personajelor sale, păpuşi ale unei comedii nervoase, se străvede de asemenea, fără speranță de altfel, nostalgia „timpului pierdut", această dragoste îndepărtată şi ascunsă pe care omul hărțuit o păstrează pentru substanța irefutabilă şi inepuizabilă a vieții. „Noaptea, gândurile curg fie în plină lumină, fie răzbătând prin somn, precum apele în Karst şi, de cum se iveau pentru o clipă, calme, Diotima încerca sentimentul că a visat doar clipele precedente (...). Nu mai rămâneau, într-adevăr, altceva deoât misterele ultime, eterna nostalgie a sufletului. Moralitatea nu rezidă în ceea ce făptuieşte. Ea nu se află în mişcările conştiinței, nici în cele ale pasiunii. Înseşi pasiunile nu sunt altceva decât *un pi*c de *zgomot în jurul sufletului nostru*. Poți câştiga sau pierde regate întregi, sufletul nu se va clinti, nu poți face nimic pentru a-ți atinge destinul; doar câteodată el urcă din adâncurile ființei, calm, cotidian, ca un cântec al sferelor."[5] Musil continuă să fie ironic, bătându-şi, şi aici, joc de Diotima şi de frumoasele sale stări sufleteşti. Şi totuşi Ulrich şi chiar Musil, asemeni Diotimei, visează acest *quietism*. Ca la Proust, complexitatea infinită a vieții, trăite, retrăite, totalizate, este *altceva* decât banala anecdotă sau meschina grijă a unei aventuri precise: substanța romanului nu este o *istorie,* cu premisele, criza, deznodământul ei, o mică istorie izolată şi scâlciată. Ea este zumzetul acela de licurici pe care-l nasc sute şi sute de mii de mici povestiri sau episoade: viața, atât de săracă a unui individ, cu neliniştile şi maniile sale, dar atât de bogată, consolatoare sau deznădăjduită, în multiplicitatea sa globală.

* * *

Viața profundă şi stufoasă, la nivelul la care pasiunile încetează a se mai opune intelectului, a fost cântată îndelung de David Herbert Lawrence în *Amanți şi fii* (1913), *Şarpele cu pene* (1926) *Amantul doamnei Chatterley* (1928). Aceste cărți seamănă cu nişte păduri: dialoguri lente, curbă crescândă a sentimentelor alimentate de sexualitate, gust prelungit, interminabil ca un amurg văratic, pentru acel patetism în care exacerbarea simțurilor naşte iluzia că ai pătruns într-o altă lume. Realitatea romanescă nu stă, nici aici, în intrigă: ea este forța vitală din care-şi trage seva o anume ardoare ce animă personajele; gustul pentru sânge, pentru dragoste, pentru actele carnale, confuzia vieții luată cu dragoste drept materie originară...

După 1950, într-o perioadă în care predomină romanul anecdotic, opera densă şi parfumată a lui Lawrence Durrell se impune brusc ca o succesoare a lui D. H. Lawrence, Henry James şi Robert Musil. *Cvartetul din Alexandria (Justine, Balthazar, Mountolive, Clea)* declanşează o simfonie anglo-levantină în care romanul se pierde şi se regăseşte, ca o puternică temă orchestrală, în propria sa stratificare, în

[1] Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.

jocurile timpului, pateticii şi artei. Decorul este admirabil ales, singurul posibil pentru această vreme de după război, care a pierdut simţul pitorescului feeric, nostalgic, greu: Alexandria dinainte şi din timpul războiului. Un oraş cosmopolit încă, dar care a încetat să existe ca atare, păstrând un gust rău al „timpului pierdut". Cerul implacabil, răcoarea serii uneori, palmierii oficiali ai bulevardelor rectilinii, strada Fuad unde-şi dau întâlnire aventura, eleganţa şi *bluff*-ul cosmopoliţilor pe care lumea i-a trimis aici, în acest ultim *palace* al planetei, cu arborii lui de zinc. Atmosferă putredă, fără nici o decadenţă, dar cu mult spirit, într-o lume care priveşte cum trec marii barbari fără culoare...

Acolo, un scriitor, povestitorul Darley, neverosimilul filozof Pursewarden, levantini şi evrei, Nessim şi Balthazar, inevitabilul francez grotesc din străinătăţi. Pombal, un ambasador, Mountolive şi trei femei, Justine, Melissa şi Clea. Ne amintim de Şanhaiul lui Clappique, din *Condiţia umană,* ca un sens al pitorescului local de care nu s-ar lepăda Claude Farrère; pe scurt, o lume artificială, caldă încă de inteligenţă, de hazard, de senzualitate: ultima şansă pe care au avut-o albii de a întemeia o colonie unde spiritul vieţii să preţuiască mai mult decât viaţa însăşi. „Actele noastre cotidiene nu sunt în realitate decât nişte zdrenţe care acoperă veşmântul ţesut în aur: semnificaţia profundă"[1].

Acest material în care estetismul se împleteşte cu cel mai simplu pitoresc, pe care-l putea furniza prea bine un Claude Farrère sau un Gabriele D'Annunzio, este folosit de L. Durrell pentru a crea o operă supraromanescă, apropiată în aceeaşi măsură de Proust şi de Lawrence, unde povestirea, aventura, anecdota, timpul şi locul nu intervin decât pentru a compune o imensă vânzoleală al cărei centru se află peste tot şi nicăieri. Cvartetul lui Durrell nu este o „frescă", deoarece nu-şi propune să „zugrăvească" viaţa şi cronicile vieţii alexandrine, ci să sugereze, dincolo de ele, dincolo de romanele unui estet englez puternic orientalizat, acea invincibilă mişcare centripetă care generează densitatea artistică şi consacră „investigarea straturilor profunde": „Nu suntem îndeajuns de puternici sau îndeajuns de răi pentru a putea alege, spune Justine. Totul face parte dintr-un plan întocmit de către altceva, poate, de oraş, sau de o parte din noi înşine..."[2]

Orientale şi greoaie, întâlnirile dintre personajele lui Durrell sunt totuşi altceva decât nişte „aventuri": un efort pentru a crea, în spatele timpului, locul senzorial şi cerebral în care timpul se anulează: „Scriitorul care deveneam învăţa în sfârşit să locuiască *acele spaţii pustii de care este lipsit timpul* – începeam să trăiesc între bătăile pendulei, ca să spun aşa. Prezentul permanent care este adevărata istorie a acestei anecdote colective, spiritul uman..."[3] Între aceste femei cu parfum greu, cu misterul desenat delicat pe albastrul cerului şi un povestitor senzual şi cerebral ca Lawrence, intelectual ca Huxley, sensibil ca Proust, dar plasat într-o lume mai colorată decât cea a Guermanţilor, *Cvartetul* care durează de la *Justine* la *Clea* constituie o operă opiacee, seducătoare prin podoabele sale, dar a cărei profundă intenţie este, ca la Joyce sau Proust, a ne face să trecem de la existenţa banală la această nelinişte plină de voluptate unde artistul romanesc vrea – zadarnic deseori – „să stăpânească" viaţa în culoarea şi în eternitatea ei: „Această lume reprezintă promisiunea unei fericiri unice, iar noi nu dispunem de nici un mijloc pentru a pune stăpânire pe ea"[4].

Într-adevăr, într-o manieră mai bogată în „ape" decât Proust, Durrell se mişcă pe mai multe planuri, creează între viaţa trăită şi opera de artă un joc de „distanţări" multiple. Pentru a evoca încrucişarea destinelor şi unitatea invizibilă care alcătuieşte oraşul, Alexandria funerară, unde destinele au ars depunându-şi cenuşa, el utilizează la început parfumul dulce-amar al memoriei. „Oraşul, visat pe jumătate (cât de real totuşi) începe şi se isprăveşte în noi, prinde rădăcini în ungherele memoriei noastre."[5] Dar povestirea însăşi se face pe planuri amestecate, în fragmente spontane, carnale şi colorate într-o ordine ilogică. Ca şi la Virginia Woolf, personajele nu vor exista în ele însele decât datorită faptului *că se oglindesc unele în altele*. Desprinderi multiple de viziune şi chiar de sensibilitate: devenit amantul Justinei, Darley o cunoaşte la început prin mijlocirea zvonurilor publice, apoi prin intermediul bărbatului Justinei, Nessim, aşa cum pe Nessim îl cunoaşte prin Justine, iar pe această femeie iubită, la apogeul legăturii lor furtunoase, o analizează şi o înţelege cu ajutorul unui jurnal intim, lăsat de un altul care a fost cândva amantul ei...[6]

Chiar intriga suferă o distorsiune: ea este cvadruplă, împletind indisolubil, într-o fugă ale cărei părţi se reunesc, patru poveşti de dragoste care se reflectă una în alta influenţându-se. Justine simţise acea nevoie de viziune caleidoscopică: „O revăd la croitoreasa ei, aşezată în faţa marilor oglinzi cu feţe

[1] Lawrence Durrell: *Justine*.
[2] Lawrence Durrell: *Clea*.
[3] Lawrence Durrell: *Justine*.
[4] Lawrence Durrell *Clea*.
[5] Lawrence Durrell *Balthazar*.
[6] Lawrence Durrell *Justine*.

multiple, spunând:

– Priveşte! Cinci imagini diferite ale aceluiaşi subiect. Dacă aş fi scriitor, aşa aş încerca să zugrăvesc un personaj, printr-un fel de viziune prismatică. De ce oare nu pot oamenii să vadă mai multe profiluri dintr-o dată?"[1]

În ciuda voitei complicări a tehnicii romaneşti, nimic nu este totuşi abstract în această epopee senzuală, alimentată de personaje ardente într-o atmosferă uscată, greoaie, plină de forţă. Romanul care vrea să complice evocarea artistică prin noi procedee romaneşti, îşi găseşte justificarea în ochii marelui public, pe care nu-l poate deruta... O realitate febrilă se impune pe nesimţite, prin ea însăşi, refuzând seducţia prea lesnicioasă a intrigii: „Visez o carte care să fie atât de puternică, încât să conţină toate elementele fiinţei ei; nu-i însă genul de carte cu care suntem obişnuiţi în zilele noastre. Pe prima pagină, de pildă, un rezumat al acţiunii în câteva rânduri. S-ar putea renunţa astfel la articulaţiile povestirii. Urmarea ar fi o dramă în stare pură, eliberată de chingile formei. *Aş vrea să scriu o carte care visează*."[2]

Fără gureşia logică şi explicativă a lui Proust, dar cu alte cătuşe – un stil uneori pretenţios – Lawrence Durrell ne oferă, în urma unei duble strădanii de artist şi de vulgarizator, „drama în stare pură". În Alexandria sa onirică, grea de senzualitate, crispată în personaje violente şi aspre, maladive, nefericite, bogate şi abătute, el captează, în cele din urmă, interesul celui mai banal cititor, fără a recurge la servitutea povestirii unei istorii ori la cea a analizării caracterelor. Cititorul nu mai este direct mişcat de psihologie sau naraţiune, ci de acea materie impalpabilă a vieţii şi a destinului pe care Virginia Woolf n-a putut-o sesiza, murind din această pricină, materie oare devine arzătoare, onctuoasă, tactilă la Durrell...

Cu el, romanul fără intrigă şi fără convenţii psihologice are o reuşită carnală. El îşi dovedeşte existenţa umblând, strigând deasupra dezafectării romanului de analiză, că marea *Psyhé* a murit: „Pentru scriitor, personajele înfăţişate prin prisma psihologicului au pierit. *Psihicul* contemporan s-a spart ca un balon de săpun."[3] Fiinţele vii şi ardente din *Cvartetul din Alexandria* sunt, în ultimă instanţă, destul de înflăcărate pentru a rămâne rebele în faţa analizei şi a comentariului (pe care Durrell, de altfel, le foloseşte din plin). Este într-adevăr vorba de „o carte care visează", de o materie romanescă în stare pură: intriga spulberată, psihologia dispărută, nu mai rămâne decât patosul, reprezentînd esenţa romanului.

---

[1] Lawrence Durrell: *Justine*.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem,* p. 125.

XI Dincolo de roman: metamorfoza

Irumperea epopeii în roman: de la Romanul Trandafirului *la* Ulise *– Alegoria la Joyce:* Portretul artistului, Ulise. *– Realism şi epopee: un ezoterism liric. – Alegorii kafkiene:* Castelul *şi* Procesul. *– O simbolică enigmatică: mitologia negativă a lui Kafka. – Tradiția lui Kafka. – Malcolm Lowry şi* Sub Vulcan. *– Hermann Broch şi* Moartea lui Virgiliu. *– Romanul-poem liric.*

Lucru vulgar scris în limba vulgară (iată originea termenului), încă din secolul al XIV-lea romanul povestea o istorie, o istorie lesne de înțeles, un roman-foileton; poemului epic sau didactic, romanului în versuri nobile, le revenea sarcina de a exprima ceea ce depăşeşte anecdota... De altfel, până spre 1600, romanele nu sunt decât *transcripția în proză sentimentală şi în foileton popular* a operelor mai vechi şi mai băgate-n seamă...

Şi totuşi, începând din secolul al XVIII-lea, acest gen, care inițial era doar un „divertisment", cucereşte primul loc. Psihologia şi sociologia l-au îmbogățit; a devenit capabil să analizeze, să studieze, să se documenteze, să pună probleme. La origine literatură destinată plăcerii şi distracției, el îşi ocupă, încetul cu încetul, locul ce i se cuvine în literatura ambițioasă, exigentă, creatoare, în secolul al XX-lea el reprezintă cea mai curentă formă artistică, invadând şi suprimând celelalte genuri. În acea clipă, forța şi ambiția care-l definesc nasc în el obligația de a satisface, în domeniul realității, imaginației sau simbolului toate nevoile şi de a folosi toate posibilitățile altădată exprimate de alte genuri...

La origine „romanul" (simplă povestire romanescă) trebuia să rămână întemeiat, în mod fatal, pe anecdotă şi pe aventură. Oricât am încărca această anecdotă cu finețe psihologică sau cu observație socială, ea nu va ajunge să exprime, decât cu mare greutate, ceea ce exprimau altădată (înainte de biruința exclusivă a romanului) poezia, mistica, alegoria, epopeea... Între romanul credincios sieşi, adică întemeiat pe o povestire interesantă şi *romanul care îşi însuşeşte ambițiile şi intențiile genurilor literare dispărute,* conflictul este inevitabil. Intențiile diferă. *Moş Goriot* de Balzac şi *Ulise* de James Joyce aparțin unor genuri mai diferite ca *Iliada* lui Homer şi *Odă la cucerirea Namurului* de Boileau. Căci *Oda la cucerirea Namurului* şi *Iliada,* la fel ca şi *Cântarea lui Roland* sau *Artemis* de Nerval, au o intenție comună: să magnifice evenimentele până la a le da un sens simbolic. Intenția lui *Moş Goriot,* dimpotrivă, era pur şi simplu de a emoționa şi a trezi interesul prin evenimente care rămân perfect umane.

Cam prin 1925 deci, epopeea şi alegoria poetică vor irumpe în ceea ce continuăm să numim roman. Dar acest „roman" nu mai este o povestire romanescă agreabilă: este o *operă poetică, alegorică, epică, mistică, folosind forma romanului*.

***

Pregătite de romanul „ironic", postsimbolist sau impresionist, operele lui Kafka, Proust, Joyce sau Musil impun romanului ambiții străine romanului originar, provenite de fapt din alte „genuri literare" pe care romanul le-a înăbuşit, dar care revin pentru a-l năpădi la rândul lor... „Grecia cucerită şi-a cucerit aprigul învingător", se spunea altădată despre cucerirea Atenei de către Roma. Tot astfel, poezia epică, alegorică şi mistică, dată deoparte în urma triumfului brutal al romanului anecdotic şi realist, se *reintroduce în el, convertindu-l în substanță poetică*.

„Nu mai e roman", vor spune amatorii de povestiri romaneşti, derutați de simbolism, de poezia şi sofisticăria acestor opere; şi într-adevăr vor avea dreptate. Bibliotecarul este cel care greşeşte. *Ulise* de James Joyce este un poem epic deghizat în roman sau, invers... *Castelul* lui Kafka este construit ea un *Roman al Trandafirului,* scris în termeni pesimişti şi negativi, sau precum călătoriile sufletului la San Juan de la Cruz, la Meister Eckhart, sau la Sfânta Tereza de Ávila. *În căutarea timpului pierdut* este o meditație deghizată în cronică şi, minus credința, urmează planul *Confesiunilor* Sfântului Augustin. Musil este un Platon hibridat cu Flaubert. O pagină de Proust poate fi un poem alexandrin pe care Properțiu l-ar fi iubit şi imitat; o altă pagină poate reprezenta cazuistica unor clerici medievali care ar fi substituit psihologia teologiei.

A transforma viața în legendă sau în alegorie era vechea dorință a epopeei şi a poeziei. Dincolo de roman, opera lui James Joyce sugerează această operație magică, deşi nu o înfăptuieşte. *Portretul artistului (Dedalus)* şi *Ulise* traduc în deplina lui rigoare conflictul dintre roman şi poezie, dintre roman şi acel roman care vrea să depăşească romanul.

O dată cu *Portretul artistului* (1916) aventura umană redevine invizibil o istorie mitică. Stephen Dedalus, acest tânăr locuitor din Dublin, artist pe jumătate ratat, trăieşte în lumea banală a unui oraş din piatră şi ceață, iar inşii cu care intră în relație, pe care îi frecventează, prieteni, vecini, vagi cunoştințe, metrese, par nişte simple siluete pitoreşti ale unui roman realist, un pic sarcastic. Nimic fantasmagoric în această viață uşor picarescă a unui tânăr. Dar, ca la Kafka (acesta începea să scrie *Procesul* în aceaşi perioadă, 1914), tot ceea ce i se întâmplă lui Stephen pare a avea un sens simbolic, un sens secund. În viața lui socială precum şi în viața personală, Dedalus luptă pentru a scăpa de povara presiunilor care-l paralizează: amintiri din copilărie ori din adolescență, religie, naționalitate, familie, mediu social şi ambianță a vieții. Nu retrăim totuşi această luptă, aşa cum o dorea tradiția romanului psihologic, cu mintea şi sensibilitatea eroului. Ea se exprimă printr-un *simbolism* al evenimentelor – de altfel prea mărunte – care alcătuiesc viața lui Stephen Dedalus. Aşa cum, mai târziu, va face romanul american, Joyce se mulțumeşte să-şi lase eroul să trăiască şi să acționeze, descriind actele şi evenimentele – îi revine cititorului sarcina de a vedea în fiecare din aceste evenimente neînsemnate o manifestare alegorică a destinului. Totul se desfăşoară ca la un joc cu zaruri când jucătorul ajunge mânat de hazard în „punctul mort" sau, dimpotrivă, sare câte şapte sau nouă căsuțe, înaintând spre țintă. Ținta este, desigur, libertatea umană, iar aici, libertatea artistului scăpat de complexele, de sfielile, de insuficiențele sale. Într-un capitol, Stephen Dedalus este „pedepsit" (sau penalizat) pentru o eroare sau alta, minimă în aparență: în copilărie, de pildă, pentru a fi refuzat să facă schimb de jucării cu camarazii săi.

Uimitor procedeu de construcție romanescă amintind de *Romanul Trandafirului* sau de harta îndrăgostitului aşa cum o înfățişa domnişoara de Soudéry în *Clélie*. Comparația nu e nelalocul ei: în tot Evul Mediu şi, după cum se vede, până în epoca prețioasă, literatura făurea imagini alegorice ale destinului. Eroul lui Guillaume de Lorris din secolul al XIII-lea, care întruchipează „Amantul", *trebuie* să pătrundă în grădina Plăcerii, condus de Doamna Trândăvie, unde va fi încântat de dansurile Bucuriei şi Dărniciei (personaje cu totul simbolice), dar va scăpa de ele pentru a pătrunde în grădina în care-l cheamă Trandafirul, fiind solicitat acolo în acelaşi timp de Primejdie şi de Gură Rea, care-l fac să rătăcească şi-l duşmănesc, precum şi de Vorbă Bună şi de Speranța care-l ajută şi-l călăuzesc.

La Joyce simbolurile preferințelor noastre nu poartă nume atât de frumoase şi de copilăreşti, prezentându-se în chipul unor irlandezi bărboşi, bețivi, guralivi, foarte reali. Grădina copilăriei se cheamă Conglowes, prima femeie zărită poartă numele de Eileen, nimic nu aminteşte de lumea zânelor, este Irlanda şi Dublinul, aşa cum sunt ele în realitate: romanul a impus „realismul" chiar poeților, iar oraşul în care trăieşte Stephen este cel al unui Balzac irlandez. Numai că el este, *în acelaşi timp*, universul simbolurilor care au fost altădată cele ale lui Guillaume de Lorris. Diferența constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfăşura într-o lume ireală, pe când în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustață, sâni, pântec, situație socială, şi micul lor „caracter", vorbesc acelaşi dialect al locului, sau argoul din Dublin, dar, pe lângă faptul că sunt oameni reali, ei mai sunt şi simboluri cu care Stephen Dedalus joacă acel joc complicat care se cheamă destinul unui om şi drumul său spiritual. De altfel, şi Nerval îl făcuse, între timp, între secolele al XIII-lea şi al XX-lea.

Secolul al XX-lea înțelege cu greu acest nou amestec de genuri. „Romanul" care-i fusese lăsat moştenire povestea o anecdotă pasionantă şi prezenta personaje „adevărate". *Portretul unui artist* este făcut în întregime din „personaje adevărate", dar intriga pe care acestea o țes în jurul lui Stephen nu are nimic polițist, social ori psihologic... Ea este doar simbolul unei „intrări în viață"; istoria tinereții unui artist şi a ceea ce-l împiedică să fie un artist. Joyce amestecă fără şovăire două inspirații separate de şapte secole: zugrăvirea realistă care ne este familiară şi „romanul alegoric" care urcă până in secolul al XIII-lea. Nimic de mirare de altfel, deoarece, după secolul al XIII-lea, ceea ce numim noi roman s-a consacrat aventurii, anecdotei, sentimentalității, psihologiei, sociologiei, *înăbuşind* o altă viziune a vieții omeneşti şi a destinului uman, viziunea ezoterică şi alegorică ce apare fără veste chiar în roman de îndată ce poezia nu mai are puterea s-o exprime... Cititorul celor *Trei Muşchetari* rămâne interzis în fața „romanului" *Portretul unui artist,* în care viața este amestecată cu alegoria vieții: conținutul rămâne „realist" şi „adevărat", intenția şi trama impun cititorului o conversiune la poezia secretă.

***

Romanul ajunge astfel într-un stadiu în care opera de arta scapă de convențiile narațiunii înrudindu-se cu marile opere ezoterice, ca *Eneida* sau *Divina Comedie,* opere al căror *plan* chiar, invizibil de altfel la prima lectura, are o semnificație specială, matematică şi spirituală. *Portretul unui artist* este

obscur construit pe imaginea *labirintului:* Stephen *Dedalus* poartă numele acelui grec mitic care a construit labirintul şi... s-a rătăcit acolo el însuşi: imaginea artistului...

*Uli*se (1922) are de asemenea un plan ezoteric. Materialul este totuşi banal: ziua de 16 iunie 1904 trăită de un mărunt agent de bursă din Dublin, Leopold Bloom. Cernerea orelor acestei zile aduce cu ea diverse fluxuri de senzaţii, de parfumuri, de asociaţii de idei, de realism psihologic şi social; douăzeci şi patru de ore din viaţa unui mic evreu irlandez, aşa cum *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf va descrie douăzeci şi patru de ore din viaţa unei englezoaice din clasa mijlocie... Cu excepţia primelor capitole din *Ulise* consacrate „fiului spiritual" al lui Leopold Bloom, Stephen Dedalus din romanul precedent..., nimic altceva în carte decât episoadele, consistente, îmbâcsite, exagerate la modul liric, ale acestei zile din viaţa lui Bloom, 16 iunie 1904, descrise în toate amănuntele (interioare şi exterioare). Realismul este total. Bloom îşi lasă soţia, cântăreaţa Molly, culcată în pat, iese din casă pentru a umbla pe străzile Dublinului, citeşte un prospect, examinează vitrinele, apreciază mirosul de cafea prăjită într-o băcănie şi cumpără o bucată de săpun pe care o va căra toată ziua în buzunar. După ce a asistat la o înmormântare, pe la amiază vizitează redacţia unui ziar, se duce apoi la un birt unde se alimentează copios, înainte de a discuta cu un iezuit, de a merge la bibliotecă şi de a se ghiftui apoi într-o măsură mai substanţială într-un bar din care e gonit de un antisemit beat. Plimbându-se pe malul mării, întâlneşte o tânără exhibiţionistă, apoi se duce la bordel. Târziu, îl cunoaşte pe artistul Stephen Dedalus, îl aduce în cartierul său, face un nou popas într-un birt şi se întoarce la el acasă, unde nevasta lui, Molly, este gata să adoarmă.

Nimic mai banal, nici mai vulgar; nici o aventură, nici o „povestire" care să merite a fi relatată. Această zi, pitorească în ansamblu, dar lipsită de însemnătate, este descrisă toată, în cele mai mici amănunte, prin senzaţiile lui Bloom: mirosul străzilor, atmosfera infectată a barurilor şi, amestecate cu aceste amănunte obiective, asociaţiile de idei ale sărmanului erou care se gândeşte la un fiu mort, la Orientul de unde se trage familia sa, la Virgiliu, la Hamlet, la infidelităţile soţiei sale... Nu suntem scutiţi de nimic, nici chiar de cuvintele fără semnificaţie care-i obsedează spiritul, impuse de panourile publicitare. Toate acestea într-un stil lipsit de unitate, deşi mereu liric, violent şi puternic, care recurge la fel de bine la descrierea realistă ca şi la monologul interior, cu cadrilurile, reminiscenţele, revenirile sale... Pe scurt (în stare brută în aparenţă, dar folosind în realitate toate tehnicile cunoscute), este vorba de viaţa larvară, amănunţită până la dezgust, a unui om neînsemnat într-o zi neînsemnată...

Dar această relatare insistentă, agresivă, fidelă şi supraâncărcată, murdară, plictisitoare şi pitorească, adevărată ladă de gunoi a zilei unui om, lipsită de dramă şi neinteresantă, această relatare realistă, răbdătoare şi împovărată, *urmează planul Odiseei*. Fiecare oră din ziua lui Bloom este transpunerea nămoloasă şi lirică a unui cânt din Homer... Înmormântarea la care asistă dimineaţa reprezintă funeraliile lui Elpenor, vizita la redacţie este Ulise la Eol, bordelul este cartea despre Circe etc.

Intenţia lui Joyce e limpede: viaţa cea mai comună, mai banală, mai neînsemnată – o zi din viaţa unui irlandez oarecare în 1904 – posedă o structură poetică invizibilă care o asimilează epopeii. Toate actele noastre au un sens. Realitatea familiară şi îngălată de fiecare zi reprezintă, pentru artist sau pentru Dumnezeu, un poem alegoric: mergând la birou, la birt, nu contează unde, fiecare om trăieşte, în fiecare zi, o *Odisee*. Iar viaţa nu este ceea ce pare, adică mediocritatea cotidiană a unui ins neînsemnat, deoarece în aceste mediocrităţi arta poate regăsi „planul" invizibil al unui poem epic...

Fără a pierde nimic din vulgaritatea sa – ziua de 16 iunie 1904 trăită de Leopold Bloom este foarte vulgară – viaţa rămâne ceea ce este pe planul realist, dar reprezintă în acelaşi timp o alegorie, un joc de zaruri... Mizăm în aparenţă pe lucruri mici, în fiecare zi. Dar deoarece toate sufletele sunt egale, deoarece în fiecare mizerabilă zi, fiecare fiinţă omenească este, în absolut, un erou epic, chiar dacă se mulţumeşte să-şi salute cunoştinţele şi să meargă la bordel, un ansamblu arbitrar decupat din viaţa unui om neînsemnat (acel 16 iunie din viaţa lui Bloom la Dublin), este o epopee egală cu toate Odiseele.

Paradoxul lui Joyce este strălucit. Joyce scurtcircuitează două extreme, omul neînsemnat, justiţiabil al „realismului" literar şi eroul epic. El vrea ca aceste extreme să se confunde, altminteri arta şi viaţa n-ar mai însemna nimic... Trebuie să admirăm disperarea – sau încrederea – pe care o avea el în această provocare artistică pe care o reprezintă *Ulise*... A voi să confunzi epopeea cu viaţa şi, în acest sens, a alege viaţa cea mai comună pentru a face din ea o epopee. A fost un pariu excesiv. Cred că toţi îl consideră pierdut, chiar aceia care admiră, în *Ulise* sau în *Finnegan's Wake,* abilitatea tehnică şi estetică a lui Joyce. Dar acest monument enorm şi pasionant, apărut pe neaşteptate în 1922, anul în care murea Proust, pecetluieşte drama estetică şi spirituală a romanului care vrea să depăşească povestirea, să depăşească vulgaritatea realistă tinzând către o imagine epică, să depăşească lipsa de însemnătate a vieţii tinzând către afirmarea omului. Joyce rărnâne un autor ezoteric, chiar în eşecurile sale: el a încercat să facă din roman un tratat de mistică artistică sau spirituală; dintr-un „gen" la origine facil şi graţios, o

operă alegorică ce evocă drama ultimă a omului în fața propriului său destin, mileniile, ireductibila banalitate a vieții psihologice şi sociale şi ireductibilul protest al omului împotriva acestei banalități.

* * *

Într-o altă atmosferă, metamorfoza devine completă o dată cu Kafka. Până aici, povestirea era o explicație a vieții. Kafka a scris povestiri *inexplicabile*. Un om soseşte în apropierea unui castel, fiind angajat acolo în calitate de agrimensor. Oprindu-se într-un sat vecin, el întreabă la ce oră va trebui să se prezinte. Nu va primi niciodată răspuns: nici n-ajunge să întâlneaseă vreun om de la „castel", cartea întreagă desfăşurându-se în acest sat în care este imobilizat agrimensorul...

Castelul a fost gândit, imaginat şi scris astfel încât să nu se poată ivi nici o explicație. Totul este povestit însă, fără nici o aluzie aparentă la fantastic, totul se petrece ca în viața reală. Nimic mai realist şi mai natural ca acele conversații ale agrimensorului cu hangița, cu primarul, cu tânăra Frieda, cu toți pe care-i întâlneşte. Eroul cărții îşi găseşte cât de cât o statornicire, se îndrăgosteşte, cunoaşte oameni binevoitori sau suspicioşi mai mult sau mai puțin diferiți, totul ar putea fi redus la descrierea prea banală a unui comis-voiajor care, în aşteptarea unor noi ordine din partea casei pe care o slujeşte, este nevoit să zăbovească o bucată de timp într-un sat. Elementul "neverosimil" care introduce în ireal fără a părăsi totuşi realismul, stă în faptul că nimeni nu-l „lămureşte" că stăpânii castelului sunt nişte originali care nu vor să lase nici o persoană să intre la ei şi care, uneori, se amuză angajând prin corespondență diferiți slujbaşi, pentru a-i lăsa apoi nedumeriți în fața unei uşi închise... Orice alt scriitor în afară de Kafka, păstrând, desigur, în cuprinsul întregii cărți acelaşi mister, ar fi sfârşit prin a da o asemenea „explicație" pentru a satisface spiritul rațional al cititorului, după ce l-a intrigat. Aşa face, de pildă, romanul polițist sau romanul „mister", forme populare ale romanului kafkian. Între forma populară şi cea mistică intervine, după cum bine ne dăm seama, o inversiune: romanul cu mister devine neverosimil şi surprinzător pe parcursul lui oferind, la sfârşit, o explicație; romanul lui Kafka rămâne cât mai aproape de viața cotidiană şi de verosimil, dar ceea ce se întâmplă acolo, rămâne, până la sfârşit, inexplicabil.

Inexplicabil, desigur, pe planul verosimilului obişnuit. Nu înțelegem, de pildă, pentru ce agrimensorul, sătul de toată această comedie, nu sfârşeşte prin a pătrunde cu forța în domeniu (despre care nu ni se spune nicăieri că ar fi de netrecut), prezentându-se, fără invitație oficială, în fața ciudaților săi patroni, măcar pentru a le reproşa faptul... Ar fi o reacție, într-adevăr, omenească.

Pentru a crea o lume neliniştită şi de neînțeles, fără a recurge nicidecum la fantastic, relatând, la modul cel mai banal, fapte şi conversații care par „fireşti" – şi care sunt fireşti – Kafka nu are nevoie decât de două neverosimilități psihologice voite, aproape invizibile, căci le face să fie uitate datorită simplității povestirii. Din situația foarte obişnuită în general, a unui slujbaş oare, ajuns la patronii săi, găseşte poarta închisă, Kafka face o povestire fascinantă, neliniştitoare, obsedantă, eliminând de la bun început, pe nesimțite aproape, cele două soluții logice ale acestei aventuri: fie că oamenii din castel sunt nebuni, fie că agrimensorul se va hotărî într-o bună zi să spargă geamurile. În *Procesul* regăsim acelaşi postulat; avertizat că a fost pus sub acuzare, un om se zbate la nesfârşit fără a reuşi vreodată să afle de către cine, unde şi de ce. Nimeni nu-i „explică" dacă e vorba de o greşeală sau de o răzbunare, în timp ce el însuşi nu se gândeşte nici o clipă să reacționeze intentând acțiune în defăimare, o plângere împotriva unei acuze arbitrare...

Aceste invizibile neverosimiluri care ar putea fi luate drept un procedeu voit şi întrucâtva artificial al autorului, sunt, dimpotrivă, manifestări ale imaginației spontane şi autentice a lui Kafka. Pe de altă parte, nu vom putea găsi o interpretare „simbolică". E uşor, prea uşor chiar să vedem în slujbaşul care nu poate ajunge până la stăpânii săi simbolul unui om despărțit de Dumnezeu şi pus în imposibilitatea de a-i cunoaşte voința; iar în eroul *Procesului* figura unei ființe omeneşti care, în virtutea unui păcat originar, se simte întotdeauna vinovată şi învinuită. Aceste interpretări sunt prea evidente pentru ca, dacă ar fi existat în intențiile lui Kafka, să nu fi răzbătut măcar într-o frază oarecare. Dar Kafka n-a făcut aceasta...

Or, dacă n-a făcut-o înseamnă că n-a voit s-o facă, înseamnă că nu asta i-a fost intenția. Nici *Procesul* nici *Castelul,* pentru a nu aminti decât cele două mari opere ale sale, nu vor să aibă nici un sens simbolic, limpede şi definisabil în acelaşi timp, prin intermediul simbolului. Desigur, glosatorii psihologi sau psihiatri se vor delecta în a găsi în romanele kafkiene, situația psihologică a lui Kafka, rupt de comunitatea evreiască, covârşit de un tată tiran, bolnav de un complex de inferioritate, incapabil a se hotărî să se însoare, mânat, pe de altă parte, de boală. Alții vor vedea aici influența Cabalei, a lecturilor din Meister Eckhart, ba chiar vor putea surprinde acțiunea teologilor protestanți. Să nu ne încredem însă prea mult în copilăreştile simboluri exoterice. Dacă Franz Kafka ar fi „recurs la simbol", lucrul ar fi fost

vizibil, ca la Maeterlinck, de pildă. El însuşi ne previne, de altfel, într-un scurt text intitulat *Simboluri:* „Unii se plâng că spusele înțelepților nu sunt decât figuri ce nu pot fi folosite în viața de toate zilele, singura, de altfel, de care dispunem (...). Toate aceste simboluri nu vor să spună în fond decât că insesizabilul nu poate fi surprins; iar noi ştim aceasta. Grija noastră zilnică se datoreşte unor ou totul alte lucruri."

Textul e limpede: simbolurile literare sunt la fel de incapabile să traducă asprimea şi absurditatea condiției umane, ca şi simplul realism literar. Kafka n-a încercat deci să studieze niciodată, nici măcar sub o formă alegorică, deghizată, harul, păcatul, derelicțiunea etc. El n-a voit să exprime vreo filozofie, nici să dea o imagine literară a propriei sale condiții ci, influențat, pur şi simplu, după cum limpede se vede, de situația sa, de complexele sale, de lecturile sale, el a renunțat să-şi exprime sensibilitatea, opiniile, ideile. În schimb, a *construit deliberat povestiri ininteligibile,* pentru a le salva de orice interpretare.

Poate că e opera unui nebun. Dar această operă a fascinat până acum cel puțin două generații. La capătul acestei experiențe ea se impune ca o nouă formă a operelor spiritului: artistul creează o lume *inexplicabilă,* ireductibilă la comentariul rațional. În loc să fie zvârlită în categoria clinică a schizofrenicilor, această operă capătă, pentru numeroşi cititori, o valoare iradiantă, exemplară, inexplicabilă. Ea acționează ca o „revelație" mistică. Nimic n-o poate explica, dar ea pare să explice totul; este neverosimilă şi irațională, dar prin prezența sa absolvă raționalul de ipocrizie, aproximație, prostie şi imoralitate.

În vremile foarte îndepărtate, „miturile" (în ciuda faptului că acest cuvânt este atât de depreciat astăzi) au putut juca acest rol. Comedia dramatică (şi mai ales mitologică), jucată în Grecia secolului al VI-lea în fața templului din Eleusis, constituia, se pare, de asemenea o povestire densă, absurdă, vie, de neînțeles, al cărei adevăr negativ (sau ascuns) intriga totuşi sensibilitățile şi, fără a fi „explicat" vreodată, constituia o imagine înspăimântătoare şi intimă totodată, grație căreia inițiații acceptau mai lesne micile banalități şi micile putreziciuni ale existenței obişnuite...

Precum altădată mistagogul, iată un scriitor a cărui temă nu mai este o povestire simbolică, ci una definitiv inexplicabilă, fără interpretare şi fără cheie. Dacă fascinează şi pare adevărată, este pentru că toate detaliile aparțin realismului, pentru că exprimă, la modul esențial, realitatea. Dacă e trăită pe planul realismului mic-burghezului satisfăcut, exigent şi fanfaron, sau pe planul misticului, al ambițiosului sau al rătăcitului – interesează prea puțin, realitatea trăită rămâne impenetrabilă. Cine va tălmăci sensul unei vieți, al unui gest, al unui cuvânt? Nu mai suntem aici la punctul în care viata omului se reduce, în roman, la biografia sa oficială şi la discursul ce va fi pronunțat pe mormântul său. Trebuie să admitem că-i vorba de altceva, de ceva pe care nici viața socială, nici viața de familie, nici sociologia, nici arta n-au reuşit să-l rețină şi să-l definească.

Iată secretul pe care-l urmăreşte, fără speranță de altfel, romanul lui Proust, Joyce, Kafka. Un astfel de secret, ştim prea bine, nu va fi niciodată pus în formule de limbajul nostru omenesc. Înțelegem poate de aceea, în fața acestei neputințe, romanul kafkian. Din aventura pe care romancierul anecdotic – inclusiv Balzac – o povesteşte explicând totul, Kafka nu reține decât partea inexplicabilă, cea în care imaginația umană şi romanescă renunță la rațiunile sale pentru a se interesa – aşa cum face poezia – de misterele sale.

***

Tradiția kafkiană nu este singura tradiție care alimentează marele roman alegoric. Îl regăsim, cu tot atâta pregnanță, în 1947, la un american sălbatic, puternic şi brutal, Malcolm Lowry: precum *Ulise* şi *Castelul, Sub vulcan* este unul din acele mari romane eratice ale secolului al XX-lea, care nu mai reprezintă o povestire, un „studiu" făcut în tradiția romanescă, ci expresia modernă a ceea ce explima altădată Dante în *Divina Comedie,* a ceea ce exprima epopeea într-un mare poem gesticulator. Această expresie trece astăzi prin forma ei romanescă pe care o transcende, desigur, depăşind-o.

Sub vulcan este povestea ultimei zile trăite pe acest pământ de Geoffrey Firmin, fost consul, retras la Quauhnahuac, în Mexic. Totul este concentrat, bogat, exuberant, ca în *Uli*se de Joyce. Exotismul serveşte pentru depeizare, distanțare, recul, permițând introducerea unor imagini cumplite; Lowry evocă şi studiază la fel de bine o scoică, o formațiune stân coasă ca şi o femeie ori o amintire din copilărie. Siluete stranii, mexicani *outlaw,* arhitecturi mexicane, umplu orizontul... Departe, marea, simbol al purității, pe care însă Geoffrey Firmin o detestă... Alcoolic în ultimul grad, copleşit de amintirile şi greşelile sale, ex-consulul îşi trăieşte ultimele ore în fața noastră. Ore în care, tot ce-i rămâne din viață, până în cele mai mici amănunte, tot ceea ce-l înconjoară se umflă, se clatină, pendulează în imagini detaliate, amestecate cu imagini obsedante ale prezentului, acest prezent pe care trebuie să-l mai trăiască

încă. În centru se află păcatul originar, păcatul *său* originar: un episod de război în care a permis mitralierea ofițerilor unui submarin inamic. Şi dragostea omenească: singura femeie pe care a iubit-o, Yvonne, a venit şi ea la Quauhnahuac... O viață întreagă se grămădeşte în primele şapte ore ale zilei, trecutul: păcat, dragoste, ură, uitare, şi prezentul: fantoşe, incidente mărunte, figuranți, decor agresiv exotic. Peste tot un simbol al neliniştii: nevoia de alcool. Geoffrey Firmin reprezintă aici, într-un text realist şi sclipitor suprarealist şi redondant totodată, agonia Omului în grădina cu măslini... Este, în ultimă instanță, un fel de imagine agonizantă a omului modern, fără suport social, şi fără zei, sufocat de vicii, ros de regrete sau de nostalgii, dueându-şi viața într-o lume concretă şi vidă... Apoi moartea, fulgerătoare...

Nimic nu aminteşte mai bine intenția lui Dante. Numai că Dante se mişca într-un cosmos populat simultan de păcate omeneşti şi prezențe supranaturale, precum şi de un idealism difuz şi consolator, care nu mai e la modă. La Lowry, neputința umană domină; de unde un stil mai contrastant, mai agresiv, o angoasă mai vădită. Alcoolul o înlocuieşte pe Béatrice; opera este mai puțin armonioasă şi mai puțin mare. Ea îşi păstrează aspectul ezoteric. Ca şi Dante, ca şi Joyce, Lowry s-a amuzat derutându-l pe cititor, sugerându-i mai multe interpretări. Eroul său este un pasionat al tarotului, al doctrinelor secrete, al ştiințelor oculte şi simbolice... deşi nu crede în ele. În *Sub vulcan* pot fi regăsite tot felul de interpretări ezoterice, fără ca vreuna din ele să fie convingătoare, tot aşa precum la Joyce sunt jucate diferite simbolisme fără ca vreunul să fie definitiv. Cartea „este alcătuită din douăsprezece capitole, iar corpul povestirii este cuprins într-o singură zi de douăsprezece ore. De asemenea, anul are douăsprezece luni, iar cartea întreagă este închisă în limitele unui an, în timp ce această pătură adâncă a romanului sau a poemului care ține de mit, este legată aici, de Cabală."[1] Aceeaşi construcție, în general ca aceea a *Divinei Comedii* sau a lui *Ulise*. Romanul poate de altfel fi citit şi fără a cunoaşte această arhitectură secretă, iar Malcolm Lowry nu o aminteşte „decât în treacăt pentru a face să se simtă, cum spune Henry James, c*ă există adâncimi"*.

* * *

Această construcție alegorică este mai evidentă în ultima carte a lui Hermann Broch, *Moartea lui Virgiliu*. Şi aici ultimele ore din viața unui om prilejuiesc o lungă meditație – realistă şi lirică în acelaşi timp, ca la Joyce – producând un efect de concentrare cu valoare mitică.

Pe moarte, Virgiliu debarcă la Misena, purtat în litieră până la palatul imperial. Ca şi *Divina Comedie,* ca şi *Ulise,* ca şi *Sub vulcan,* cartea are o arhitectură ezoterică în parte arbitrară: fiecare din părțile sale este simbolul unui „element", apa (intrarea în radă şi în oraş), focul (neliniştea nocturnă, febra muribundului), pământul (Virgiliu legat din nou de viată datorită întâlnirii cu prietenii) şi, în sfârşit aerul, adică sublimarea în aer şi în moarte... Tonul însuşi al acestui poem romanesc scapă povestirii, prin folosirea unuia din procedeele sistematizate şi vulgarizate apoi, după 1950, de şcoala franceză a „noului roman": totul este exprimat aici în monologul lăuntric al lui Virgiliu, dar, pentru a obține un anume efect de „distanță" şi de obiectivitate, acest monolog interior este scris la persoana a treia. Virgiliu se regândeşte pe sine însuşi dar la modul „El"; este omul care se vede trăind şi gândind cu un anume recul, pasionat însă. Şi nu este adevărat oare, că în extrema concentrare a meditației şi a febrei, „Eu", care este în principiu suportul monologului lăuntric, deseori numai pe jumătate conştient, poate ceda locul acelui „El" al unei dedublări în care se percepe pe sine însuşi ca pe un obiect pus în cauză?

Totul este desfăşurat pe mai multe planuri ale realității psihologice, morale şi universale şi, pentru Broch, funcția însăşi a artei este de a crea această viziune polivalentă, acest simbolism multiplu. Realitatea banală este prezentă, prin zgomotele mulțimii, evocarea străzilor unui oraş portuar, rumoarea nocturnă, discursurile şi conversațiile prietenilor lui Virgilâu. Dar drama oare înnoadă „intriga" şi comandă cartea, este o dramă spirituală, o dramă a *sensului* lucrurilor. Aşa cum, la Lowry, ultimele ore ale consulului, prin intermediul banalității însăşi a ultimei zile, concentrau totuşi pe nevăzute toate problemele semnificației unei existențe – şi ale eşecului acesteia – tot astfel ultima zi a lui Virgiliu este dominată de o dezbatere psihologică şi simbolică: înainte de a muri, Virgiliu (aşa cum atestă, de altfel, istoria) vrea să-şi distrugă opera, *Eneida*. *Moartea lui Virgiliu* poate fi deci interpretată ca o punere în chestiune a valorii operei de artă. *Sub vulcan* era, sub o formă realistă şi mitică totodată, examenul de conştiință sau judecata alegorică a unei vieți şi a unui om: *Moartea lui Virgiliu* este *Judecata de apoi* făcută de către creatorul ei, creației literare, în speță *Eneida,* care voia să fie de asemenea vârful şi expresia unei civilizații. În spatele fabulei, în spatele romanului-poem liric, se desfăşoară o dramă estetică, filozofică şi morală. Dramă cu atât mai vastă cu cât, deşi Virgiliu şi *Eneida* sunt destul de departe

---

[1] Malcolm Lowry – *Unter the Volcano,* prefață la traducerea franceză, *Au-dessous du volcan,* Corrêa, «1960.

ca să ne lase reci – fapt care conferă mitului o anume „distanțare" – ele evocă simultan totuşi acel mister aflat la temelia sensibilității lui Virgiliu, deseori vizionară, şi acea pretenție didactică, istorică şi estetică, ce poate face din Eneida simbolul creației monumentale şi discutabile, adică al unei întregi civilizații. O dată cu verva irlandezului Joyce, teroarea misticului evreu Kakfa, furia americanului Lowry, neliniştitul idealism filozofic al austriacului Broch, poemul romanesc alegoric găseşte o formă puternică şi absolută.

Astfel, romanul serveşte uneori drept mod de expresie pentru tratatul mistic, pentru sumă, pentru epopeea mistică... Evadat din cătuşele obligațiilor de povestitor grațios sau sentimental, din constrângerile de sociolog, el se transformă în poem şi în provocare. Operă de artă şi de nelinişte, operă dificilă şi ermetică, el ajunge uneori departe de vocația sa primordială, care constă în a plăcea şi a povesti frumos.

XII Arta romanului şl romanul ca artă

Pictură şi roman: problema academismului. – Dislocarea aparenţelor în romanul-operă de arta. – Romanul „închis" şi romanul „deschis", de la confortul imaginaţiei la nelinіştea sălbatică. – Cele două vocaţii artistice ale romanului: proza şi poezia. – Compromisul dintre realism şi denunţarea sa: arta în-dreptată împotriva viziunii profanului. – Permanenţa superstiţiei romaneşti a „adevărului" şi subordonarea faţă de optica realistă.

Universul ironic şi fantasc al lui Gide şi Cocteau, densitatea metapsihologică a lui Henry James sau a Virginiei Woolf, lirismul cosmic al lui Joyce, delirul lui Kafka, foloseau, desigur, romanul în alte scopuri decât acelea de a descrie, a informa ori a plăcea. Fără îndoială, arta descriptivă, documentară, realistă, îşi are funcţia şi locul său propriu: „Cea mai frumoasă ţintă limitată ce se oferă romancierului este aceea de a zugrăvi oamenii şi veacul său"[1]. Dar, dispreţuind acel sprinţar talent care constă în a descrie şi reproduce realitatea pentru a-i scoate la iveală nuanţele cele mai delicate, apar operele noi, care se consideră, ca orice operă de artă, o afirmare a omului *împotriva* realităţii, împotriva acestei banale realităţi oare este rutina umană.

Aventura şi criza de conştiinţă care podidesc romanul între 1890 şi 1939 sunt cam la fel cu cele pe oare le cunosc, în aceeaşi vreme, artele plastice. După Renaştere pictura asculta în amănunt figuri, peisaje, perspectivă, simţ al spaţiului – de adevărul aparenţei. Unica libertate a invenţiei ce-i mai era îngăduită ţinea de „subiect"; într-un Poussin mitologic, într-un dramatic Delacroix, arta *reproducerii* este realistă, numai aşezarea, compoziţia, natura personajelor alese sunt „idealizate"; reprezentarea lor este doar fidelitate. Realul n-ar fi oferit desigur acele zeiţe în boschete, acei luptători de pe baricadă; dar, dacă s-ar plăti nişte figuranţi pentru a îmbrăca acele veşminte şi a lua acele poze, fotografia ar ajunge la acelaşi rezultat cu tabloul, sau cam pe aproape. Astfel, în arta academistă – de la sfârşitul barocului până la începuturile impresionismului – *viziunea* încetează a mai fi creaţie, devenind asemănare şi realitate; numai „subiectul" mai mărturiseşte că-i vorba de „artă". Eroic, dramatic, voluptuos, jurământ al Horaţilor ori Parnas împodobit cu muze dezgolite, el se aşază în afara realităţii. Dar formele pe care le foloseşte, trupuri feminine sau scene teatrale, sunt o copie după real: după real, când acesta este forţat şi compus în aşa fel încât să alcătuiască un tablou viu.

Se ştie că această artă a decăzut în academism. Spiritul pozitiv al burgheziei şi al semiburgheziei ajungea până la cel mai uluitor paradox din câte se pot închipui: a cere artistului să creeze o operă care să întreacă realitatea (nimeni nu agaţă pe pereţii unui salon o bucată de realitate numind-o tablou), dar oare să nu folosească decât figuri, gesturi, forme care aparţin realităţii... A evoca zeii, eroii, minunea, miraculosul, numai cu ajutorul arborilor reali, oamenilor reali, atitudinilor schiţate după natură... Iată ceea ce se cheamă, în definitiv, o mascaradă: a deghiza un model în Apolo, în războinic roman sau în ţăran. Pictura nu mai redă atunci oameni, ci actori. Iată de ce, cam prin 1890, ea pune capăt acestei gesticulaţii şi îndeosebi acestei ipocrizii: dacă artistul redă altceva decât viaţa, dacă el ne învaţă cum să „vedem" altfel decât ea, el nu mai poate accepta să picteze un şold sau un măr potrivit tuturor acelor jocuri de umbră şi lumină de care, de altfel, ne putem bucura tot aşa de bine *in vivo*. Pictorul renunţă deci fără veste la fidelitate pentru a trece la analiză şi la dislocarea aparenţelor. La rândul lor, romancierii postsimbolişti părăsesc descrierea şi naraţiunea în favoarea sondajului conştiinţei, impresionismului, povestirii pe mai multe planuri, invenţiei, nelinіştii.

* * *

În această explozie de incongruent, de mister, de fascinaţii, în această nevoie de a propune o viziune asupra lumii care să nu fie cea a resemnării umane, romanul dospea în el, pentru prima oară, intenţia ce aţâţă de milenii invenţia artistică: a vorbi omului nu despre ceea ce îl priveşte în existenţa practică şi istorică (aşa cum face arta realistă), nu despre ceea ce îl depăşeşte (aşa cum fac religiile), ci despre conflictul care există între rutina omenească şi dorinţele supraomeneşti.

Romanul devenea astfel o creaţie artistică. „Romanul ori este o formă a artei, ea tragedia sau epopeea, ori nu este nimic."[2] Dar acest roman era *altceva* decât povestirea distractivă sau documentară pe care a dezvoltat-o secolul al XIX-lea. Ba chiar se poate spune că face parte dintr-un alt „gen". Pe când Zola, Duhamel, Maurois puneau acele probleme care se pun *înlăuntrul organizaţiei umane,* Musil, Kafka,

[1] René Boylesve: *Opinions sur le roman,* Pion, 1929, p. 56. 230

[2] Edwin Muir: *The Structure of the Novel*, London, The Hogarth Press, 1928, p. 150.

Joyce – sau, tot aşa, Cocteau, Hofmannsthal, Breton – le atacau pe acelea născute din relaţia dintre umanitate şi hazard, dintre înţelepciunea umană şi neputinţa oamenilor, dintre cunoscut şi necunoscut.

Un industriaş activ, o nevastă trândavă, o tânără energică şi ispititoare, dau un adulter, potrivit unei formule chimice care defineşte romanul psihologic şi social unde totul se întâmplă într-un mediu închis. Formula este justă şi stă la temelia romanului tradiţional. Un poet însă, supus tuturor valurilor vieţii, preferă să se piardă în meandrele şi surprizele din *Nadja,* din *Femeia fără umbră,* din C*opii teribili,* sau din *Omul fără însuşiri*. Aici, intriga nu poate pasiona prin conflictele sale dramatice, patetice, adulterine sau psihologice: ea nu există. Eroul nu se loveşte de o problemă precisă, ecuaţie psihologică pe oare romanul o va rezolva înainte de a se închide în sine însuşi (ca romanul poliţist), nu găseşte în faţa lui decât inconsistenţa şi neliniştea vieţii, a unei vieţi în oare nimeni n-a avut grijă să-i păstreze un rol într-o piesă bine întocmită.

Au existat deci două arte romaneşti: cea oare pregăteşte eroului o aventură precisă, care-şi va fi suficientă sieşi, şi cea care face din erou martorul unei experienţe în care logica umană nu va fi niciodată satisfăcută, în clipa în care am isprăvit lectura cărţii lui Paul Vialar *Moartea-i un început,* am înţeles totul. La sfârşitul *Procesului* lui Kafka, n-am înţeles nimic şi nici nu „vom înţelege" nimic, niciodată.

Există deci un roman „închis" şi un roman „deschis", în romanul „închis", povestirea îşi este suficientă sieşi, totul se explică, iar omul se priveşte într-o oglindă psihologică şi socială. În romanul „deschis", scriitorul ştie dinainte, alături de Virginia Woolf, Joyce sau Kafka, că nu va ajunge să se interpreteze pe sine, nici să-şi justifice pe deplin creaţia.

Romanul postsimbolist era acel roman „deschis" care îşi asumă prestigiile şi primejdiile operei de artă (bună sau rea): o invenţie care nu explică realul şi pe oare realul nu o explică. Romanul postrealist, dimpotrivă, este cea mai pricepută, cea mai justă şi cea mai fină interpretare a realităţii.

Or, devenind o artă, adică o viziune a omului, în care omul este deformat de ceea ce îl depăşeşte, romanul nou se îndepărta de arta romanului, de acea artă a romanului şi a povestirii bine conduse pe care o cultiva tradiţia postrealistă. Arta romanului implica, într-o compoziţie bine echilibrată ca *Epitalamul* lui Jacques Chardonne sau *Zăpada în doliu* de Henri Troyat, două sau trei personaje bine alese, un conflict foarte precis care le leagă sau le opune şi o abilă evoluţie a intrigii în răstimpul căreia se precizează şi se îmbogăţesc atât personajele cât şi decorul. După Percy Lubbock, romanul nu cuprinde decât „pictură şi dramă"[1]. Totul este judicios prezentat; fiecare trăsătură se iveşte la timpul cuvenit, reacţiile psihologice şi evenimentele lasă cititorului plăcerea surprizei, dar rămân întru totul explicabile atunci când se trece la analiză, povestitorul însuşi vădeşte o discretă preocupare de a doza efectele, de a introduce în clipa dorită nota de pitoresc ori de patetic. Cartea satisface în întregime spiritul şi sensibilitatea, este o „reprezentaţie" desăvârşită în care spectatorul a fost introdus, călăuzit, provocat şi biciuit în curiozitatea şi interesul său, ducând în ultimă instanţă la o concluzie lipsită de ambiguitate datorită căreia povestirea va păstra pentru el un sens precis. El se simte îmbogăţit de o „experienţă", deşi fictivă; cunoaşte mai bine, acum, problemele unui mediu social anume, ale unei perechi despărţite şi această cunoaştere îi lasă impresia unei satisfacţii şi nu a unei nelinişti.

În vreme ce, dimpotrivă, romanul lui Kafka sau Musil propune o experienţă *fără concluzii,* o interogare fără răspuns, o viziune a aventurii umane care pune sub semnul întrebării imaginile noastre obişnuite despre realitate fără a le înlocui cu alte imagini la fel de precise, el nu mai încearcă bucuria şi ispita acestei dezinvolturi. El nelinişteşte şi răvăşeşte ca un zeu aztec, ca o gorgonă medievală, sau o mască africană, ca *Biblia, Cugetările* lui Pascal sau *Cântecele lui Maldoror,* în timp ce Zola sau Duhamel, chiar dacă sunt agresivi, învaţă, asigură şi confirmă asemeni lui Corot sau Courbet. Îi e cu neputinţă să cruţe cititorul, să-i ofere bucuria de a urmări intriga, de a descoperi şi înţelege, puţin câte puţin, caracterele. Deoarece intriga se topeşte în incoerenţa fatală a vieţii, chiar dacă această incoerenţă covârşeşte ca la Kafka sau Bernanos, ori excită spiritul ca la suprarealişti. Caracterele se dizolvă aici în misterul fiinţelor, fie el uşurinţă sau adâncime. Cititorul nu mai este poftit la un spectacol bine organizat care să-l intereseze îndeajuns pentru a răspunde apoi curiozităţii astfel declanşate, ci este solicitat să participe la o analiză şi la o cercetare ale cărei rezultate dezamăgesc, deoarece prin definiţie ele nu răspund viziunii noastre obişnuite asupra lucrurilor. Romanul realist ajunge la un tablou al societăţii, Joyce la un monolog incoerent. Iată care este diferenţa dintre arta romanului care aplică o anume lesniciozitate tehnică unei materii pozitive şi neartistice şi cea a romanului ca aventură artistică ce trebuie să folosească o tehnică neobişnuită, de cele mai multe ori derutantă, pentru a filtra o materie indefinisabilă prin natura ei.

Existau deci, în prima parte a secolului al XX-lea, *două* genuri numite „roman" deosebite atât în

[1] Percy Lubbock: *The Craft of Fiction,* New York Peter Smith, 1947, p. 69.

intenţii cât şi în mijloace. Cel mai vechi, romanul întemeiat pe o viziune pozitivă asupra fiinţelor şi faptelor, consacrat prin punctul său maxim oare a fost romanul post-realist, răspunde unei dezvoltări aparte a povestirii în proză, caracteristică civilizaţiei noastre raţionale, sensibile, mistice. Cel mai nou, ivit în epoca simbolistă, este succesorul altor genuri şi altor inspiraţii. El este străin acelui "roman" pe care Anglia, Franţa şi Spania l-au întemeiat începând din secolul al XVII-lea. În timp ce romanul tradiţional a devenit de multă vreme o necesitate elementară a civilizaţiei noastre, romanul-aventură artistică reprezintă un fapt nou, dar limitat. Raportul lor rămâne astăzi identic celui care a putut exista în anumite momente între *proză* şi *poezie*. Ele exercită o influenţă reciprocă: un realist ca Hermann Broch are inflexiuni joyceene în *Moartea lui Virgiliu*, un artist ca Lawrence Durrell respectă în mare convenţiile naraţiunii. Deosebiri de intenţie şi de perspectivă însă, – a folosi arta scrisului pentru a sugera realul, sau a folosi realul pentru a inventa dincolo de el o artă a scrisului – ne fac să regretăm ca teoreticienii n-au consacrat schisma şi n-au folosit, ceea ce ar fi mai limpede, două cuvinte diferite pentru două genuri diferite. Nu se cade nicidecum ca un bibliotecar să rânduiască sub aceeaşi etichetă *Castelul* lui Kafka şi *Focul* lui Barbusse.

* * *

Romancierul a denunţat astfel *compromisul realismului,* care îl lega de publicul său, la fel precum îl denunţau în acea vreme pictorii şi sculptorii.

Acest compromis silea pictorul sau scriitorul să *adopte viziunea profanului:* el avea în schimb dreptul să-şi aleagă subiectul, să folosească unele jocuri cromatice, avea dreptul la pitoresc. Chardin, Ingres, Courbet pot avea, desigur, o sensibilitate anume. Ei pictează însă, „instalează" un corp omenesc aşa cum îl vede un om oarecare, un frizer sau un burghez – nu aşa cum îl vedea un sculptor medieval, nici aşa cum îl va vedea Rouault. Mérimée, Flaubert, Zola, au intenţii sau idei; ei descriu însă veşmintele, statura, chipul, personalitatea socială, aşa cum le vede, şi-i place să le vadă, un om de mijloc înzestrat cu putere de observaţie, un notar sau o femeie curioasă şi flecară. Ei n-au libertatea lui Chrétien de Troyes, nici pe cea a lui Joyce.

Această ipotecă a realismului asupra artei părea firească la sfârşitul secolului al XIX-lea şi continuă să mai pară astfel, unui public uriaş pe care formele noi îl descumpănesc. În Franţa, de pildă, există câteva milioane de cititori posibili, de amatori posibili, care se scandalizează pentru că Rouault aşază o linie neagră acolo unde în realitate ea nu există (ca să nu mai vorbim de figurile cu două nasuri ale lui Picasso), pentru că Joyce scrie uneori „cuvinte fără legătură". Deoarece, din secolul al XVII-lea şi până în secolul al XIX-lea, raporturile dintre artă şi viziunea comună, banală, asupra lucrurilor au fost sancţionate de un concordat, deoarece cutumele de viziune, prenoţiunile, rutinele pe care le posedă omul de mijloc rămân întemeiate, prin educaţie şi tradiţie, pe aceste trei secole, majoritatea francezilor în stare să cumpere cărţi ori să privească tablouri ar voi să constrângă artistul să adopte modul *lor* de viziune; nicăieri, încă, nu se învaţă că *arta este tocmai acea ruptură de modurile noastre obişnuite de viziune*...

Această revoluţie nu are nimic excepţional. Joyce, Proust, Kafka sunt fenomene mai naturale ca Balzac, ca Zola, ca Duhamel. În istoria omenirii se poate constata că expresiile artistice ale celor mai multe popoare nu corespund cu viziunea pe oare şi-o fac oamenii comuni asupra vieţii de toate zilele. *Odiseea* era la fel de neverosimilă şi monstruoasă pentru un grec, cum sunt pentru noi operele lui Kafka, Cocteau, şi Joyce. Biblia evocă, desigur, viaţa familiară a evreilor, dar ea era, în acelaşi timp, o măreaţă istorie care-i înfricoşa. O doamnă sărbătorită în secolul al XIII-lea socotea *Tristan şi Isolda* ori ciclul Graalului drept opere de artă ezoterică, şi nu o zugrăvire a vieţii cotidiene. Chiar dacă stabilea un raport între ele, acesta era următorul: ar fi dorit ca viaţa ei să semene cu aceste romane. Nici nu-i trecea prin minte însă că romanele ar trebui să semene cu viaţa ei. Nouă de asemenea, ne este dificil să înţelegem arta neagră, iar măştile africane ni se par înspăimântătoare. Adevărul este că ele îi înspăimântă şi pe negri... Nu trebuie să spunem că negrii sunt nişte sălbatici, că nu-i înţelegem, că arta lor rămâne tainică pentru noi... Singura deosebire este că negrii aveau, după cum e şi firesc, o artă oare-i umplea de spaimă, pe când noi avem, ceea ce-i cam anormal, o artă absolut inofensivă.. Pe scurt, a fost totdeauna firesc – în afara celor câtorva secole precedente – să se considere că arta este o creaţie superioară vieţii, întrucâtva înfricoşătoare, întrucâtva de neînţeles; în viaţă, poţi încerca să imiţi arta. Dar ca arta să imite viaţa, iată o idee cu totul străină tuturor marilor epoci de creaţie artistică.

* * *

Şi totuşi, începând din secolul al XVI-lea, artele în Occident au apucat pe această cale, fie că e vorba de poezie, fie că e vorba de pictură, şi n-au părăsit-o decât cu greu, la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Cazul romanului este un caz aparte; el nu s-a dezvoltat în mod original decât în această perioadă în care artele au fost treptat-treptat cucerite de realismul formelor. Mai mult decât orice altă expresie artistică, el se trezeşte „angajat" în optica realistă, căreia îi datorează totul şi, în primul rând, dezvoltarea, succesul, precumpănirea sa. Prin origini, creştere şi chiar prin definiție, el aparține unei civilizații (secolele XVI – XIX) care pune mai mare preț pe *veridic* decât pe *artă*... Iar Jacques Bainville definea minunat această tutelă, atunci când scria în *Salonul lui Aliénor:* „Principala eroare a stupidului secol al XIX-lea, în literatură, a fost aceea că a făcut din roman o operă de artă ori poate, pur şi simplu, că a văzut în el o operă de artă".

Jacques Bainville nu se înşela decât cu un secol. Căci numai în secolul al XX-lea, refuzând a mai fi doar un aliment social, o hrană a imaginației, ori un instrument de etalare a „moravurilor" în vigoare, romanul a încercat să devină o *artă* nu datorită formei, ci intenției: adică, o evocare fulgurantă a neliniştilor omului în fața a oe-l depăşeşte mai curând decât reiterare logică a rutinei şi pizmuirilor omeneşti.

Şi totuşi, de la Henry James la Kafka, de la Cocteau la Musil, romanul ca operă de artă, chiar dacă se dezvoltă în acelaşi timp cu noua artă picturală, nu izbuteşte să biruie asemeni ei. În pictură era de ajuns ca vreo câteva mii de cumpărători să urmeze îndemnul criticilor şi directorilor de galerii. Romanul ar fi avut nevoie de trei sute de mii de cititori receptivi la noțiunea de artă modernă, în stare să renunțe a mai cere ca autorul să aibă viziunea unui profan...

Romanul-artă, cel care derutează şi displace în prima clipă, nu a reuşit, aşadar, să se impună definitiv împotriva romanului tradițional. Forțele opoziției şi invenția artistică n-au precumpănit, cum s-a întâmplat în arta plastică, asupra gustului banal al veridicului, al imitației, al virtuozității. Arta romanului îşi păstrează astfel ascendentul asupra romanului ca artă.

XIII Romanul destinului şl al „condiţiei umane"

Între academism şi noile viziuni: romanul tragic al condiţiei umane. – Stendhal şi romanul ca istorie a unei voinţe, depăşirea destinului, romanul examenului de conştiinţă. – Barrés şi Un om liber, *Montherlant şi* Visul, *afirmarea individului. – Psichari, Jünger, Saint-Exupéry: sentimentul metafizic al acţiunii. – O lume virilă, romanul dezbărat de romanesc, Albert Camus şi sensul destinului. – Arta literară a lui Malraux: un tragic racursiu cinematografic, diversele planuri de acţiune la Malraux şi compoziţia* Condiţiei umane, *prezent şi eternitate, „un racursiu al abisului".*

Dacă între 1890 şi 1940 aventura artistică a romanului n-a modificat viziunea romanescă decât în câteva opere experimentale, sau în câteva opere de vârf rezervate iniţiaţilor, un alt roman s-a impus însă într-o măsură mai largă, ca o depăşire a realismului anecdotic. Este vorba, de la Stendhal sau Dostoievski la Malraux sau Camus, de romanul "condiţiei umane", al „stilului de viaţă", al dramei morale sau metafizice. Şi el se trage dintr-o altă vână decâit cea a perfectei „picturi" psihologice şi sociale; ba chiar, prin neliniştea şi duritatea sa, alcătuieşte o forţă de opoziţie faţă de povestirea bine întocmită, confortabilă, care nu pune probleme.

Romanul dostoievskian sau cel al „condiţiei umane" preia de la realism procedeele elementare. În naraţiune sau în descripţia rapidă, el adoptă o viziune care să nu şocheze bunul-simţ obişnuit; el nu prea caută efectele artistice, se mulţumeşte de cele mai multe ori să rânduiască personajele şi decorul într-un stil lipsit de incongruenţe. El diferă de realismul tradiţional numai prin inspiraţie şi intenţie: la Stendhal, Barrés, Bernanos sau Malraux, el prezintă un ins în *goană* nervoasă către o viziune a lumii, în timp ce romanul tradiţional *se instala* de la început într-o viziune a lumii care era aceea a povestitorului.

Dacă între optica romanului banal care rămâne, desigur, uzând de procedee mai isteţe, mai solemne şi mai literare, optica insului de rând, şi optica romanului artistic care modifică planurile şi unghiurile viziunii, există un conflict de nerezolvat, romanul condiţiei umane scapă din acest conflict şi totuşi reînnoieşte viaţa povestirii. Stendhal, Dostoievski, Bernanos, Malraux îşi prezintă personajele şi decorul "aproape" la fel ca Zofa sau ca un autor de romane poliţiste, numai că într-o manieră mai plină de nerv şi mai lapidară. Astfel, lectorul care nu este şi artist regăseşte aproape fără dificultăţi acele obişnuite repere de asemănare la îndemâna oricui, care lipsesc la Kafka. Şi totuşi cartea, fie că e vorba de *Idiotul,* de *Bucuria* sau de *Condiţia umană,* nu se aşază în acea viziune stabilă şi calmă a unei lumi măsurate şi judecate, în care postrealismul, psihologic şi social, îşi desfăşoară anecdotele. Dimpotrivă, atunci când răzbeşte prin neliniştile unui rus epileptic, ale unei fecioare mistice şi pline de energie, ale unui terorist chinez, viziunea asupra lumii este necontenit pusă în ecuaţie, iar romanul se defineşte prin acest efort zvâcnitor de a o pune, fără încetare, la punct...

Scăpând, astfel, de ezoterismiul romanului ironic şi estetizant, vădind totuşi arta de a pune în ecuaţie conduita şi adevărul existenţei, romanul dostoievskian răspundea admirabil, între 1890 şi 1947, nevoilor creatoare şi reflexive ale epocii. Între forţele de creştere ale romanului banal şi forţele de opoziţie ale romanului artistic, virulent şi neliniştitor, el a putut să împace arta obişnuită a romanului cu cea a romanului angoasat. Originea sa îndepărtată este romanul stendhalian.

***

Cu totul fără voie, între 1830 şi 1839, Stendhal a inserat în cele trei romane principale ale sale, publicate sau inedite, *istoria unei voinţe*. *Roşu şi Negru, Mânăstirea din Parma* şi *Lucien Leuwen* fac ca Stendhal să fie, între romancierii de dinainte de 1900, cel mai citit de tinerii de astăzi. Motivul este că aceste cărţi pun, în termeni limpezi, o unică problemă: cum îşi va făuri „destinul" un tânăr de douăzeci de ani! În această problemă Stendhal se ţine la fel de departe de neliniştile sentimentale şi metafizice din *Rene* ca şi de problemele de pură ambiţie socială din *Iluzii pierdute,* sau de educaţie sentimentală din *Adolphe*. Nici Julien Sorel, nici Fabrice del Dongo, nici Lucien Leuwen nu se opresc la problema pe care o pune viitorul lor loc în societate, după cum nu sunt opriţi de beţiile, bâlbâielile, aspiraţiile tinerelor lor inimi. Dragostea-pasiune, pe care o încearcă toţi trei, în virtutea unei legi a vremii de care Stendhal n-a reuşit să scape – nu înseamnă totuşi punctul esenţial al aventurii lor. Pe parcursul celor trei probe: socială, „metafizică" şi amoroasă, putem admira în ei, la modul cel mai simplu, *tensiun*ea unei fiinţe curate şi fine, a cărei singură şi profundă ţintă, în cadrul umanităţii, este de a se dovedi, fără vanitate de altfel, o fiinţă „rasată".

Stendhal s-a trezit astfel în situația de a exprima fără premeditare, în întreaga sa puritate, *exigența* cea mai purificată, cea mai simplificată a omului „modern". El o exprima cu anticipație. Epoca sa era îmbibată, chiar la cei mai buni dintre tineri, de o anume febră a ascensiunii sociale, de un fel de dulcegărie a sentimentelor de dragoste, şi de o vagă nelinişte metafizică şi artistică. Dimpotrivă, această îndârjită intenție a eroilor lui Stendhal corespunde – aşa cum a prevăzut şi el într-o butadă – unei stări de spirit şi de înflăcărare care nu-şi va găsi expresii reale decât începând din 1910. Exigența lui Stendhal este o exigență *laică:* însuşirea de a fi om, elevația şi noblețea sunt aici de sine stătătoare față de credințele religioase. Aici reuşita socială este exercițiu, nu scop, dar abia din 1920 până în 1939 ea va însemna un atare lucru pentru câteva mii de tineri francezi. În fine, oricâtă importanță i-ar da dragostei, Stendhal face din ea, mai curând, o experiență tumultoasă decât un absolut romanesc.

De aceea, romanele sale, folosind ca *substanță* primordială experiențele omeneşti, sociale sau amoroase ale romanului romantic, propuneau pe nesimțite un alt soi de tenacitate şi de noblețe: a rămâne exigent, plin de spirit critic față de tine însuți, în aventurile sociale şi sentimentele cele mai măgulitoare; a crede că scopul omului este de a se şlefui şi de a-şi domina viața, nu de a o cuceri şi a o stăpâni.

Ştim că povestea lui Julien Sorel nu epuizează personajul Julien Sorel. Acest băiat plin de energie perseverează în intrigă şi ambiție, seduce femeia pe care trebuie s-o seducă, tânăra fată pe care trebuie s-o cucerească, omul politic ce-l poate promova şi protegui. Făcând toate acestea însă, el îşi joacă jocul, nedând înapoi: până la urmă va merge la eşafod. Dar de vreme ce moare cu seninătate, cu noblețea celor din urmă conspiratori din epoca lui Ludovic al XIII-lea, ceea ce afirmă el nu este ambiția meschină a claselor inferioare şi nici aprinderile şi pasiunile sale, ci voința sa de a arăta, că omul îşi depăşeşte destinul, individual atunci când i se jertfeşte pe de-a-ntregul... Destinul lui Fabrice este cu totul asemănător: existența unui tânăr oare s-a bucurat de toate, care s-a irosit atât de frumos în a face din viața sa de copil răsfățat şi curajos o muzică adesea molatecă şi câteodată inflexibilă, care dovedeşte că destinul cel mai favorizat trebuie să fie şi o sfidare adresată pieirii, eternității. Adevăratul comentar la *Roşu şi Negru* şi la *Mânăstirea din Parma,* ar fi cel pe care Malraux l-ar fi putut face.

Omul trăieşte pentru ca traiectoria vieții lui să fie curată. Limpede, hotărâtă, eroică, fie că acest om se jertfeşte pe altarul dragostei, al iubirii de sine, al progresului social sau al oricărui alt ideal... Iată ce afirmă Stendhal, acest ratat care a scris cu o sută de ani înainte marile cărți ale secolului al XX-lea. Tot aşa cum mitul Graalului, întocmit altădată de clerici plini de osârdie, exprima virtutea umană într-o epocă de aventură şi credință, mitul stendhalian, exprimat pentru prima oară cam pe la 1835 de un omuleț scund şi gras, a propus unui veac întreg virtutea laică şi noblețea laică a unei epoci noi, în care intelectul a înlocuit credința, iar compromisul aventura... Julien Sorel este intrigant asemeni diriguitorilor lumii moderne, acolo unde Parsifal era îndrăzneț; cinic, ca toți adolescenții acolo unde Parsifal era „pios". Iată pentru ce el este în rol, vorbeşte oamenilor de astăzi, oferindu-le o exigență oare poate fi a lor.

Romanul stendhalian se impune, abrupt, frământat ca examenul de conştiință al unei epoci, al mai multor generații. El se aşază într-un punct precis al conştiinței: analiza înăsprită prin voință. Este romanul reflexiunii morale. El nu va lua în seamă fațetele sensibilității, expresia estetică şi nici chiar observația socială atunci când nu-i mai slujeşte scopurilor. Este cartea ce oferă un „stil de viață" şi nu un studiu. Ea îi ispiteşte pe cei tineri dacă sunt activi, serioşi şi nonconformişti. Ea ocupă locul pe care îl aveau războiul şi predica în secolul al XVII-lea, războiul în secolul al XII-lea, concupiscența socială în secolul al XIX-lea.

Tehnica lui este limpede: să evoce totul, să analizeze totul, să nu admită nimic, să ducă totul până la capăt şi, în pofida a tot felul de „planuri ale realității", să nu observe în ea decât ceea ce îndeamnă spre noblețe o sensibilitate tânără şi gata să acționeze.

* * *

Tânărul Barrés a răspuns cel dintâi acestei chemări. Formei laice, asociale, eroice a acestei chemări. *Sub ochiul Barbarilor* (1888) şi *Un om liber* (1889) sunt nişte manuale pentru formarea „Eului" în opoziție cu lumea: „Philippe găsi adevăratul sens interogându-şi Eul asupra acordului său cu grupurile. Îl văzu ca pe un efort al instinctului de a se realiza."[1] Ele reprezintă nişte tratate ale exaltării: „Primul principiu: Nu suntem fericiți decât în exaltare. Al doilea principiu: Ceea ce măreşte mult plăcerea exaltării este analizarea ei. Consecință: Trebuie să simți cât mai mult, analizând cât mai mult."[2]

În aceste „exerciții spirituale" cam forțate, desigur, în această căutare artificială a unui „stil de viață" găsim din nou influența unui Stendhal interpretat într-un sens abuziv. Aceste „principii" puțin cam

---

[1] Maurice Barres: *Examen de Sous l'oeil des Barbares,* Emile-Paul, 1911, p. 28.
[2] Maurice Barres: *Un Homme libre,* Émile-Paul, 1912, p. 11.

copilăreşti nu sunt decât transpoziţia „în vid", în spiritul unui estet ambiţios, a acelor „reguli de conduită", pe care, angajaţi de Stendhal într-o acţiune mai reală, şi-le impuneau Julien Sorel sau Fabrice del Dongo. *Sub ochiul Barbarilor* n-are alt subiect decât meditaţiile unui diletant care se crede un erou al afirmării de sine. Când severe reguli de viaţă, când nevoia de a şlefui arta de a simţi: „I se păru că o parte din el însuşi, de multă vreme închisă, se redeschidea. Îndată viziunea sa asupra universului deveni mai vastă."[1]

În *Un om liber*, acest examen de conştiinţă şi această dresare a Eului se fac în doi, între autor şi Simon. Barrés refuză neîncetat orice valoare morală (sau romanescă) care nu este exigenţa unui spirit exigent, a unui Eu care vrea să fie, din punct de vedere moral şi artistic, superior tuturor înfăptuirilor lumii: „Străin faţă de lumea exterioară, străin chiar faţă de trecutul meu, străin faţă de instinctele mele, cunoscând doar emoţii iuţi, pe care să le fi ales tot eu: un Om cu adevărat liber!"[2]

Are o prea mică însemnătate caracterul mai mult sau mai puţin artificial al acestor cărţi barresiene, dublate în Italia de cele ale lui D'Annunzio. Ele subliniază totuşi o *nouă funcţie* a *romanului:* căutarea unui „stil de viaţă". La Montherlant, la Malraux, o operă romanescă nu are pretenţia că zugrăveşte realitatea, nici că analizează omul aşa cum este el, ci că proiectează într-o carte plină de nelinişte omul aşa cum ar voi el să devină – chiar dacă nu reuşeşte.

* * *

O dată cu *Visul* lui Montherlant (1922) educaţia sentimentală încetează a mai fi o experienţă amoroasă şi socială, aşa cum era în epoca lui Flaubert, pentru a deveni o formaţiune a voinţei. Nici dragostea, nici ambiţia nu-l animă pe Alban de Bricoule, ci numai dorinţa de a excela în acţiune. Eroul este hotărât, delicat şi indiferent, când, înainte de a pleca în război, îşi ia rămas bun de la sportiva Dominique Soubrier: „Dominique Soubrier, îi spuse el luându-i mâna, îţi spun la revedere. Apoi cu mare emoţie, dar surâzând, cu pleoapele un pic plecate: «Să fim cuminţi mereu». Fără a înceta să zâmbească, îi mai spuse, precum unui copil: «Te iubesc mult»"[3].

Oricare ar fi într-un astfel de text afectarea autorului, ea oglindeşte atitudinea unui băiat în faţa unei fete, atitudine pe oare o vor prelua, fără afectare, mulţi din succesorii săi. Dragostea nu va mai fi un subiect romanesc. În *Visul* stilul romanului de adolescenţă se modifică. Tânărul nu mai este pus să-şi analizeze sentimentele, ci să-şi prezinte senzaţiile virile într-o lume a acţiunii: „Oricum ar mânui gândul morţii sale, acesta rămâne pentru el un pistol neîncărcat; puteţi apăsa pe trăgaci ţinând ţeava la tâmplă, în gură, oriunde, el nu vă va putea face nici un rău. Ce preţ mai poate avea un sacrificiu care nu vă costă nimic? El caută atunci ceva care să-l coste."[4] Iată, devansat, stilul lui Malraux. Totul se modifică în *tonalitatea* naraţiunii, iar naraţiunea nu mai exprimă decât o reflexiune asupra moralei individuale a eroului şi asupra experienţei sale înregistrate lapidar: „Cel care îşi salvează viaţa o pierde (...). Acest regat nu-i din această lume. Nimic care să nu fie contrar uzanţei umane, obiect de scandal şi de încurcătură. *Nu-mi este îngăduit să fac ce vreau cu avutul meu?*"

Alban de Bricoule nu exprimă aici nici starea societăţii în 1922, nici măcar starea de spirit a tinerilor nobili de ţară care se întorceau după unul sau doi ani de război. El traduce pur şi simplu nevoia de afirmare a individului, a unui individ care, pe bună dreptate sau nu, găseşte în el mai multă forţă vitală şi valoare estetică decât în lumea ce-l înconjoară. În 1930, *Calea regală* a lui Malraux nu mai este povestirea unei aventuri în Laos; ea exprimă crisparea omului oare vrea să afirme, cu disperare, *prin actele sale* un absolut pe care viaţa i-l refuză... *Patria lăuntrică* a lui Ignace Legrand nu se reduce la o luptă anecdotică între un tânăr medic, boala şi soţia lui; în acest roman, care a şi avut ecou, predomină nevoia de a găsi, dincolo de existenţă şi de aventurile ei, o afirmare a omului care depăşeşte ceea ce se poate „istorisi" într-o naraţiune... În fine, *Greaţa* de Sartre, în 1938, nu descrie numai plictiseala unui intelectual dezabuzat într-un oraş de provincie, ci drama acestui om care ar voi să „existe", să fie un lucru şi o conştiinţă în acelaşi timp, să învingă această neputinţă de a fi, care-i frământă atât pe oamenii sinceri...

În acest fel s-a afirmat de-a lungul întregii prime jumătăţi a secolului al XX-lea, în afara romanului tradiţional pe de o parte, în afara căutării de tehnici noi pe de altă parte, un roman cu titluri pline de semnificaţie: *Un om liber, Condiţia umană, Patria lăuntrică*... Aci nu se mai pune nici problema descrierii, nici cea a naraţiunii: motorul său este furia ce pune stăpânire pe om când îşi dă seama că nu-i decât un om, o fiinţă ale cărei acte n-au niciodată o valoare *absolută*...

---

[1] Maurice Barrés: *Sous l'oeil des Barbares,* p. 174.
[2] Maurice Barrés: *Un Homme libre,* p. 202.
[3] H. de Montherlant: *Le Songe,* Grasset, 1922, p. 139.
[4] *Ibidem,* p. 232.

Într-adevăr, de când umilința creștină și resemnarea au pierit din zona sensibilității literare (dacă au stăpânit-o vreodată), de când valorile sociale nu mai oferă individului cât de cât rasat repere sigure pentru a-şi construi viaţa, există o nevoie brutală şi ireductibilă de a zugrăvi *nu viaţa* c*i ardoarea omului în faţa un*e*i vieţi* şi unei condiţii umane care nu ajung să-l satisfacă; „revoltă", cum va fi numită prin 1947, sau „angoasă", cum i se spunea prin 1925. Această exacerbare modifică optica romanului, deoarece scriitorului care se exprimă folosind acest gen nu-i mai pasă de zugrăvirea realităţii, ci numai de *gesturile* şi *actele* prin care anumiţi oameni ar voi, fie şi numai pentru ei înşişi, să dea acestei realităţi un sens diferit, mai *plin:* la Malraux, la Saint-Exupéry, la Bernanos, omul îşi clamează foamea de *eternitate* într-un gen literar (povestirea romanescă) care la origine nu era menit decât a povesti, într-un chip binevoitor sau interesant, buna şi banala existenţă omenească... Romanul colectează aici neliniştea misticilor, numai că misticii nu mai au Dumnezeu.

* * *

Universul romanului stendhalian este universul viril. După Stendhal el se prezenta ca atare (chiar, şi mai ales, în *Lamiel)* în ciuda intervenţiei pasiunii romantice. La Barrés, la Montherlant, el aduce în scenă energia masculină. Mediul său nu este societatea umană familială, ci acea lume a acţiunii ai cărei precursor a fost Ernest Psichari *(Călătoria Centurionului,* 1916), pe care T. E. Lawrence a cunoscut-o în Arabia, Ernst Jünger în război şi în aventură, Saint-Exupéry în experienţa pionierilor aviaţiei.

Acţiunea serveşte aici drept punct de plecare pentru căutarea unei legi morale şi unui sens al vieţii. Nu-i vorba de a interpreta existenţa, ci de a o cuceri, de a o informa, de a-i da o formă... Este un roman „experimental". Primele opere ale lui Saint-Exupéry *(Curier de Sud* în 1928) au un accent identic cu primele romane ale lui Malraux *(Cuceritorii,* 1928), acelaşi stil intermitent, net, precis:

„Şeful de pistă se întoarse pe jumătate către manevranţi:

– Cine a fixat capota?

– Eu.

– Douăzeci de franci amendă.

Şeful de pistă aruncă o ultimă privire: ordine absolută a lucrurilor; gesturi ca într-un balet. Acest avion are locul lui în hangar, tot aşa cum peste cinci minute îl va avea în cer."[1]

Atmosfera este la fel cu cea premergătoare luptei revoluţionare în China.

„ – Doi cadeţi pentru a te însoţi, spuse Garin. Toţi cei sosiţi care au muniţii, douăzeci de metri în faţă (...).

Şi când toate au fost gata, fără strigăte, într-o pulbere înţepătoare şi densă, străbătută de razele soarelui:

– Acum, mai întâi puştile, muniţiile la trei metri mai încolo. Cadeţii în faţă de tot. Oamenii în rânduri de câte zece..."[2]

Dincolo însă de aceste gesturi aride, de aceste acte, există în taină o aceeaşi preocupare, de departe metafizică şi jansenistă: a-ţi justifica viaţa prin acţiune. Romanul de acţiune nu manifestă interes decât pentru „fiinţele ample care acceptă să acopere largi orizonturi cu frunzişul lor. A fi om înseamnă a fi răspunzător. Înseamnă a te ruşina în faţa unei mizerii care în aparenţă n-ar depinde de tine..."[3] Acelaşi lucru la luptătorul chinez al lui Malraux: „Viaţa lui avea un sens. Îl ştia prea bine: să dea fiecăruia din aceşti oameni, pe care, chiar în această clipă, foamea îi ucidea ca o ciumă înceată, certitudinea propriei lor demnităţi."[4]

O lume exclusiv virilă, în care ispita „romanescă" tradiţională a romanului – analiza la nesfârşit a încercărilor dragostei, a dificultăţilor sociale, personale, emotive, – este înlocuită cu exigenţa mai severă a sensului însuşi al existenţei devenit vizibil datorită unei „angajări", de orice fel ar fi ea. Este aceeaşi angajare care se impune în *Ciuma* lui Camus: deşi ar putea părăsi Oranul transformat într-un lagăr de concentrare în urma ciumei şi regăsi femeia pe care o iubeşte, Rambert, rămâne pentru a da îngrijiri inutile bolnavilor, aşa cum a făcut prietenul său Rieux: „Ce vă îndeamnă să vă ocupaţi de asta?

– Nu ştiu, Poate că propria mea morală. – Dar care anume? – Înţelegerea."[5]

Dacă nu ţinem seama de Cervantes, Daniel Defoe, Sade, Dostoievski – şi vom înţelege atunci pentru ce Malraux citează aceşti romancieri, ca fiind singurii care „rezistă" în faţa neliniştii – constatăm

---

[1] Antoine de Saint-Exupéry: *(Courrier-Sud,* în *Romans,* Gallimard (Bibi. de la Pléiade) 1953, p. 1.

[2] André Malraux: *Les Conquérants* In *Romans,* Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1947, p. 89.

[3] A. de Saint-Exupéry: *Terre des hommes* în *Romans,* éd. cit. p. 166.

[4] André Malraux: *La Condition humaine* în *Romans* p. 227.

[5] Albert Camus: *Ciuma*.

că pentru prima oară romanul evadează din universul *emotiv* în care s-a născut o dată cu romanele cavalereşti, aceste romane care „feminizau" atât de bine eroismul. Chiar romanul picaresc sau social, cel al lui Lesage, Balzac, Zola, făcea apel – fără să mai vorbim de Dickens – la această *înduioşare* aflată la temelia pateticului romanesc... Din pricina lui Rousseau nici Stendhal nu i s-a putut sustrage.

Dar romanul „stendhalian" creează dacă nu un *gen*, cel puţin interpretarea „virilă" a genului, care-l metamorfozează, izgonind descrierea binevoitoare, emoţia uşoară, ba chiar emoţia tăinuită... Să nu ne înşelăm asupra acestor termeni: trebuie să înţelegem prin „virilă" o lume în care complexitatea patetică a detaliilor vieţii umane este subestimată în comparaţie cu sensul ei esenţial şi primordial. Este – de pildă – lumea lui Pascal... A exclude din principiu femeile este un lucru ou neputinţă de realizat. Numai obiceiul, moravurilor şi tradiţia au conferit cuvântului „viril" un sens simbolic care ne sileşte să-l folosim aici.

Romanul condiţiei umane urmează de altfel tradiţia, opunând lumea „virilă", care exprimă sentimentul tragic al destinului, universului „feminin" care nu-ţi îngăduie să resimţi această tragedie decât în amănuntele şi în complexitatea existenţei. La Malraux, *Condiţia umană* îi pune faţă în faţă pe Kio şi May, omul de acţiune şi femeia care, în pofida tuturor strădaniilor ei, nu poate face altceva decât să reprezinte valori diferite, mai tulburi. La Saint-Exupéry, *Curierul de Sud* nu este altceva decât un lung dialog între exigenţa masculină şi complexitatea feminină, între Jacques Bernis şi Geneviève. *Zborul d*e *noapte* rezumă acest contrast într-o scenă foarte cinematografică şi foarte simplă, în oare soţia unui pilot al cărui avion este socotit pierdut vine – în mod inutil – să-l întrebe pe şeful aeroportului dacă nu s-a auzit ceva: „Ea venea să-şi apere, sfioasă, florile, cafeaua, carnea ei tânără. Din nou, în acest birou încă mai rece, buzele-i începură să tremure. Descoperea şi ea propriul ei adevăr în această lume inexprimabilă. Tot ceea ce resimţea ca devotament, ca o dragoste aproape sălbatică, atât era de puternică, i se părea că împrumută aici un chip supărător, egoist. Ar fi dorit să fugă:

– Doamnă, îi spuse Rivière, nu mă deranjaţi de loc. *Din păcate, doamnă, dumneavoastră şi cu mine nu putem face altceva decât să aşteptăm."*[1]

Această ultimă frază chiar, arată contrastul dintre emotivitate şi legea acţiunii.

Secole de-a rândul romanul a exploatat efectele emotivităţii şi pateticului. Sfârşind dintr-o dată cu ele, romanul „viril" al destinului procedează la o anume eliminare, vădeşte o hotărâre. Dar această reacţie numită virilă, poate duce la o grosolănie prea puţin plăcută, ca de pildă în seria *Tinerelor fete* a lui Montherlant...

Scopul urmărit de acest roman al condiţiei umane a fost încercarea de a se dezbăra de excesul de romanesc, de viziunea „feminină" a romanului care dominase încă de la originile acestui gen. Dacă – fără pretenţia de a fixa fiecare sex într-o specializare pe care în realitate numai moravurile au impus-o – vom continua să înţelegem, în lipsa unor termeni noi, prin „viril" acea imagine simplificatoare a vieţii, activă şi esenţială, prin „feminin", acea imagine a vieţii care preferă amănuntul şi complexităţile, trebuie să recunoaştem că din clipa în care s-a născut, romanul s-a complăcut, la un mod excesiv, în a salva amănuntele existenţei, societăţii, vieţii individuale, şi chiar ceea ce în realităţile şi experienţele amintite dă naştere la complicaţii de interes secundar.

Nu era nicidecum o intenţie neavenită propunerea ca – trecând prin exigenţele acţiunii imediate, şi ale unei aventuri fără ocolişuri, – să desprinzi esenţialul... Romanul „viril" apare la timp – ba chiar foarte târziu – în istoria romanului. El se înstăpâneşte în clipa în care secolul al XX-lea se apropie de criza sa centrală; el reapare după această criză, în *Căile libertăţii,* de Jean-Paul Sartre. De asemenea, ba chiar într-o măsură mai limpede, în opera mai mult „filozofică" decât romanescă a lui Albert Camus. Nu vom găsi oare în *Străinul*, redus la o dramă seacă şi simbolică, conflictul între sensibilitatea tulbure şi exigenţa esenţială? Tot astfel cum în *Ciuma,* se înfruntă mila şi acţiunea, tragicul şi pateticul (care pot fi duşmani), bunăvoinţa şi rigoarea. La mijlocul secolului al XX-lea, romanul „condiţiei umane" a scos pentru o clipă fabulaţia romanescă din excesul de sentimentalitate, de dragoste perutru amănunt, de complezenţă, impunând pentru prea puţină vreme – complezenţa nu-şi pierde niciodată drepturile – exigenţa crudă şi simplificată a omului în faţa propriului său destin.

* * *

Deşi moşteneşte de la tradiţia realistă o anume prezentare a evenimentelor, romanul energiei sau al „condiţiei umane" recurge totuşi la o optică în întregime nouă. Fără a fi derutat, precum în romanul de artă, de unghiuri de viziune insolite, cititorul este totuşi smuls din fotoliul său de spectator amuzat, sau de observator atent, este invitat a se identifica unei nelinişti, mişcării vitale – şi chiar mişcării

[1] A. de Saint-Exupéry: *Zbor de Noapte,* E.L.U., 1948, p. 81.

cinematografice – a personajului central, acela în care este pus în cumpănă sensul vieții.

La fel de îndrăzneață uneori ca arta impresionistă sau ezoterică, rămânând totuşi fidelă – în pofida complicațiilor – viziunii sensului comun, arta romanului stendhalian şi dostoievskian constituie o sinteză între romanul tradițional şi romanul nou. Deşi acceptă destinul obişnuit al realității, ea o decupează totuşi potrivit unui nou stil, mai izbitor, mai angajat în acțiune şi în nelinişte. Aşa este, de pildă, stilul lui Malraux, clasic şi *sincopat* în acelaşi timp.

Tot aşa cum Pascal foloseşte „o elocvență care-şi bate joc de elocvență", Malraux îşi împinge eroii într-o povestire care nu e povestire. Arta sa literară este o artă a racursiului. El posedă acea elocvență care violează ordinea logică şi, la adăpostul unei descrieri făcute în grabă, impune o formulă. Nici nu începe bine descrierea unui spital conform procedeelor obişnuite („Salonul era foarte înalt, luminat de sus prin oberliht..."), că, fără a fi continuată, ea este grămădită într-o imagine mai pregnantă şi mai generală: „...toate acestea păreau o împărăție eternă a rănilor, statornicită acolo, dincolo de vremi *şi* de lume."[1]

De la viziunea unei lumi reale şi anecdotice, care este aceea a prezentului şi a narațiunii, se trece fără tranziție la un alt univers, „etern", deoarece el este acela care, cu fiecare generație, este recunoscut şi retrăit de oameni ca fiind un univers al suferinței. Prezentul anecdotic, descriere şi narațiune, este fără încetare rupt ca-n urma unei zguduiri. Malraux nu leagă între ele momentele care alcătuiesc istoria pe care o povesteşte. Lumea nu este descrisă pentru ea însăşi şi nici ca un decor imuabil al unei aventuri aparte. Un scriitor tradițional ca Flaubert descrie locuri şi peisaje unde aşază apoi o dramă omenească. Acest decor fix nu există pentru Malraux; descrierile sunt trăite în conştiința personajului şi în funcție de acțiunea sa: „După coridoare şi încăperi întunecate, ajunseră pe un acoperiş. Dincolo de țiglele albite de lumină, Castilia acoperită de recolte pâlpâia, cu florile sale pârlite, până-n zarea cea albă. Garcia (...) descoperi cimitirul; şi se simți... umilit de parcă aceste pietre şi aceste monumente foarte albe în întinderea gălbuie ar fi făcut de prisos orice luptă. Gloanțele fulgerau cu şuier surd de viespi..."[2]; acest peisaj nu este văzut decât de un om în mişcare, suit pe un acoperiş, pentru a trage de acolo asupra inamicului. N-a mai fost descris înainte. Nu-i apare cititorului decât prin conştiința lui Garda. Dacă include un detaliu – cimitirul ce poate fi zărit pe câmp – acest detaliu nu este decorativ, nici pur şi simplu realist, el pune o problemă a cărei amploare depăşeşte exigențele umane ale momentului: ideea morții descurajează în principiu omul în lupta sa pentru un scop precis şi limitat. În fine, descrierea nu există ca atare, ea este redusă la câteva imagini în cursul unei acțiuni şi, în fraza următoare, Garda trebuie să lupte.

Ritmul povestirii şi al descrierii intricate în ea capătă o altă forță: între cititor şi personajul povestirii nu există nici un ecran pe care să se contureze un peisaj. Sunt doar impresii care se succed, de pildă, la protagonistul din *Cuceritorii* atunci când îl vizitează pe Garin la spital: „Linoleum, ziduri văruite, un mare ventilator, miros de doctorii, mai ales de eter. Plasa împotriva țânțarilor ridicată pe jumătate: Garin pare culcat într-un pat cu perdele de tul."[3] Tot aşa, în descrierea unei încăperi în care pătrunde un om şi pe care o descoperim o dată cu el, după o frază perfect sintactică, stilul este acela al unei notații lucide, dar necoordonate: „Zece minute după ce se despărțise de Kio, Kato, trecând prin coridoare, lăsând în urmă ghişeuri, ajunse într-o cameră văruită în alb, goală, bine luminată de lămpi, înzestrată cu apărătoare împotriva viratului. Nici un fel de ferestre. Pe sub brațul chinezului care-i deschise uşa se zăreau cinci capete aplecate spre masă, dar cu privirile îndreptate spre el"[4]. Oamenii care populează încăperea sunt prezentați aici potrivit unui racursiu cinematografic, văzuți pe sub brațul celui care deschide uşa noului sosit. Acest procedeu de viziune poate fi găsit de altfel în toate paginile lui Malraux, lesnicioasă fiind aici detectarea unui *decupaj* cinematografic: pot fi găsite nu mai puțin de şase „planuri" diferite în câteva fraze: „Oraş trist, pustiu, provincial, ou magistrale lungi şi bulevarde drepte unde iarba încolțeşte sub imenşi arbori tropicali. Culi-ul meu e lac de sudoare: cursa e lungă. Ajungem în fine într-un cartier chinezesc, plin de firme aurite cu frumoase caractere negre, bănci, mici agenții de tot felul. În fața mea, prin mijlocul unei străzi largi năpădite de ierburi, trece un mic drum de fier, 37, 35, 33... stop! Ne oprim în fața unei case asemenea tuturor celorlalte din cartier: un compartiment. Un fel de agenție. În jurul uşii sunt fixate plăci indicând companii kantoneze de comerț, prea puțin cunoscute. În interior..."[5]

Putem oare afirma că Malraux şi-a grefat pe modul său de a povesti tehnica cinematografului? În 1928, cinematograful nu descoperise încă această tehnică, în afară poate de Eisenstein. Dacă acest decupaj *seamănă* cu cel al cinematografului, faptul se datoreşte numai coincidenței: aproape simultan, o artă nouă şi un scriitor foarte personal renunțau la tehnica obişnuită a narațiunii, aşa cum este predată încă

[1] André Malraux: *L'Espoir,* în *Romans,* ed. cit. p. 433.
[2] *Ibidem,* p. 524. 254
[3] André Malraux: *Les Conquérants,* în *Romans,* p. 113.
[4] André Malraux: *Condiția umană,* trad. de I. Mihăileanu, Editura pentru Literatură, p. 33.
[5] André Malraux: *Les Conquérants,* în *Romans,* p. 11.

în şcolile primare (descrierea decorului, portretul personajelor, intrigă şi acțiune, conflicte între personaje, analiza psihologică...), pentru a o înlocui cu altă „stilistică". În cadrul acesteia din urmă, *numai acțiunea face să se ivească decorul,* care nu este aranjat dinainte: un film sau un roman al lui Malraux îşi creează cadrul pe măsura desfăşurării acțiunii, romanul tradițional propunea un decor în care s-ar fi putut pune în scenă diferite tipuri de aventuri.

În timp ce un Benjamin Constant sau un Flaubert sau un Gide, ca nişte buna moralişti ce sunt, comentează ei înşişi, explicând evoluția psihologică a personajelor lor, psihologia este subînțeleasă la Malraux ori la cinema: comentariul nu există. În fine, îndeosebi timpul capătă aici un alt ritm. Desigur, arta tradițională a romanului cunoaşte o anume condensare a timpului relatând în zece pagini o conversație ori un episod care durează cronologic zece minute, pentru a rezuma apoi câteva luni într-o singură pagină. Dar racursiul este prea puțin sensibil, deoarece timpul rămâne legat, generând un flux: romancierul afirmă: „Au trecut trei luni, în timpul cărora..." Narațiunea cinematografică folosea acest procedeu încă din 1925, când puteai zări pe ecran răsfoindu-se un calendar. De atunci ea a învățat să fragmenteze timpul în momente trăite intens, care se succed fără legături sau explicații: timpul mort intermediar trebuie ghicit şi subînțeles de către spectator, fiind în întregime sacrificat forței narative.

Or, tocmai în acest fel sunt scrise romanele lui Malraux. *Condiția umană* pune în scenă o duzină de personaje, Kio, Cen, Katov, Hemmerlich, Gisors, Clappique, Ferrai etc. Malraux ne arată, în zece pagini, două sau trei din ele, la 21 martie, orele unu dimineața: apoi, fără tranziție ori explicație, unul din aceştia din urmă, împreună cu alți doi sau trei, trei ore mai târziu. Pe urmă o altă scenă, în altă parte, cu alte personaje; nici un rezumat asupra a ceea ce s-a întâmplat în răstimp; totul descris la prezent, evenimentele sunt simțite pe măsură ce se desfăşoară. Nu există o legătură narativă limpede între aceste scene. Doar unele indicații asupra datei şi orei care, de fapt, departe de a informa şi de a contribui la înțelegerea situației, sunt mărturia unei voluntare neglijări a legăturilor. Aceste indicații pot fi rezumate în *Condiția umană,* recopiindu-le şi stabilind astfel ceea ce pare a fi „planul" cărții: prima parte, 21 martie 1927 ora 0,30, 1 dimineața, ora 4, ora 4 şi 30; partea a doua, 22 martie 1927 ora 11, ora 13, ora 17, (apoi, brusc, o indicație eterogenă: „a doua zi, ora 4"); partea a treia, 29 martie (acțiunea este transportată la Han-Keu); partea a patra, 11 aprilie orele 0 şi 30 minute, ora 1, ora 3, ora 3 şi 30, ora 6. Ultimele două părți au aceeaşi structură, simple indicații asupra orelor în fruntea fiecărui capitol; cititorului însă i-ar trebui un sfert de oră, răsfoind cartea şi indicațiile anterioare, pentru a regăsi data. Fiecare din micile capitole, precedate astfel de o notație a orei, pune în scenă personaje care nu sunt aceleaşi cu cele din capitolul precedent, iar unui cititor din secolul al XIX-lea cartea i s-ar părea foarte dezlânată: după ce i-am părăsit pe Kio şi pe May care vorbesc despre valoarea pe care o păstrează dragostea şi femeia în lupta politică, dăm fără veste de nişte personaje cu totul deosebite care urmează să fure lăzile cu muniții de pe un vas. Compoziția devine contrastantă: zilele de 21 şi 22 martie descrise oră de oră (cu o preferință pentru orele nocturne) fără a se urmări însă aceleaşi personaje, apoi brusc, ziua de 29 martie; pe urmă 11 aprilie.

N-avem desigur de-a face cu legăturile unei „povestiri". Dacă fiecare moment este foarte dezvoltat, foarte prezent, foarte concret, ansamblul lor se înşiră precum o serie de telegrame de origini diverse şi foarte inegal repartizate: un aflux în anumite zile şi la anumite ore nocturne, dar câteodată săptămâni de tăcere. Aceeaşi compoziție poate fi regăsită în *Speranța*. Deci, dacă Malraux ştie prea bine să ne proiecteze într-un *moment* determinat făcându-ne să-l trăim foarte concret, romanul, în ansamblul său, ascultă de o compoziție care s-ar putea numi *telegrafică*.

Menită a traduce imediat sensul destinului metafizic, creația romanescă a lui Malraux nu se supune deci normelor literare şi umaniste ale povestirii bine întocmite, chiar dacă-şi exprimă intenția de-a lungul unei istorii şi a unei aventuri care se situează foarte concret într-o realitate istorică şi individuală. Chiar „povestind" un anume moment din viața vreunuia din personajele sale, Malraux nu-l simte ca un romancier „umanist": actul pus în scenă nu este înfățişat în contextul său uman şi limitat, el este pus în acord cu semnificația sa față de eternitate – aşa cum la Bernanos este pus în relație cu sensul său spiritual. Precum în intenție, există aici un racursi în frază ori în structura romanului: respirația scriitorului nu-şi găseşte ritmul într-un mediu uman închis, ci gâfâie în fața spațiului infinit. Există o artă literară proprie romanului „condiției umane".

XIV Romanul dostoievskian

Drame ale spiritului. – Universul supranatural al lui Dostoievski: dincolo de viața reală. – Psihologia spirituală a lui Bernanos şi marile sale dialoguri asurzitoare: dramele ilogice ale credinței, o psihanaliză a spiritului. – Julien Green şi Adrienne Mesurat; *François Mauriac şi* Thérèse Desqueyroux. *– Romanul creştin tragic. – Graham Greene. – Pasiunea chinuitoare a sufletelor. Expresioniştii: Heinrich Mann, Franz Werfel, Jakob Wassermann. – Universul freudian. – Romanul şi animalul metafizic.*

De la Stendhal la Malraux romanul condiției umane s-a întemeiat pe opoziția dintre voință şi destin. Privit sub un alt aspect, el constituie ceea ce s-ar putea numi „romanul tragic": omul angajat într-o serie, de acte şi într-o existență al cărei sens nu-l va stăpâni niciodată în întregime.

„Romanul tragic" s-a născut o dată cu Dostoievski. Prin abundența personajelor şi episoadelor, prin uşurința amănuntului şi mişunul omenesc, Dostoievski nu era, la origine, decât un foiletonist inspirat de... Eugène Sue. În loc să urmărească însă aventurile pitoreşti ale unui tânăr german în lumea interlopă a Parisului, acest foileton se ocupă de patetica spirituală a ființelor. În timp ce în *Misterele Parisului,* un mare duce deghizat în muncitor trăieşte aventuri pitoreşti printre lichelele lumii interlope, în *Crimă şi pedeapsă,* un student în mizerie, după ce a comis un asasinat inutil, îşi lasă ultimele *copeici* în încăperea în care a adus un bețiv, redându-l familiei sale. Ca şi Sue, Dostoievski întinde povestirea superficială şi complezentă în evenimente numeroase şi în aparență fără legătură. Dar dincolo de toate acestea se desfăşoară o dramă mistică. În *Crimă şi pedeapsă* tremurăm pentru sufletul lui Raskolnikov tot aşa cum în *Misterele Parisului* tremurăm pentru soarta fizică a lui Rodolphe. Numai tema diferă, prin introducerea unei a treia dimensiuni, dimensiunea spirituală.

De la *Crimă şi pedeapsă* (1866) până la *Frații Karamazov* (1879) aceste romane dezlânate, scrise pentru reviste, dar concepute într-o stare de nelinişte şi de febră, ivesc o nouă dimensiune a existenței: drama care se joacă *în spatele* actelor, cuvintelor, gesturilor personajelor. În aparență, nu sesizăm decât vehemența lor: „Scandalurile şi haosul, doamnă, le găsim peste tot, declară nepotul lui Lebedev, nu fără o expresie de jenă.

– Nu la gradul ăsta! Nu, dragul meu, nu la gradul ăsta! replică Elisabeta Prokofievna cu o exasperare convulsivă. Dar mai lăsați-mă-n pace! spuse ea celor care o sileau să judece."

Dialogul, expresiile, gesturile sunt întotdeauna excesive, iar excesul sugerează el însuşi fără drept de apel că această revărsare în afară, acest ilogism, această incongruență sunt pecetea, expresia neputincioasă şi diminuată a unui soi de dramă invizibilă.

Subiectele slujesc doar drept pretext şi drept piedestal pentru această dramă, deşi sunt alese cu un ascuțit simț al neliniştii: o crimă perfectă, spulberată prin ilogica fatalitate a remuşcărilor în *Crimă şi pedeapsă*, un „sfânt" involuntar şi inocent pus în contrast cu o societate coruptă în *Idiotul,* o conspirație într-un oraş de provincie în *Demonii,* duşmănia dintre un tată şi fiii săi în *Frații Karamazov*.

Subiectul este însă înecat în multiplicitatea episoadelor, într-o viață forfotitoare şi gureşă, în bizareria personajelor şi, abia în ultimă instanță, răzbătând din această viață, se întrevede noua dimensiune pe care Dostoievski o adaugă povestirii romaneşti.

Căci arta sa constă în a dărui personajului o „altă" viață. Gesticulația unui om, proiectele, naivitățile, stările sale de spirit, mâniile, toate acestea, în loc de a alcătui ca-n romanul tradițional un „caracter" precis, se acumulează pentru a forma un fel de enigmă şi de exasperare – ca şi cum viața n-ar fi suficientă personajului pentru a exprima tot ce cuprinde în el. Vehemența, ilogismul, beția, cruzimea, crima, incoerența, îngăduie să simți în om mai mult decât poate face sau spune el, aşa cum clamează Razumihin în *Crimă şi pedeapsă:* „Ce credeți dumneavoastră? zbieră Razumihin ridicând din ce în ce glasul. Credeți poate că mă înfurie minciunile lor? Fleacuri! Mie îmi place minciuna! Minciuna este unicul apanaj pe care-l are omul în fața celorlalte făpturi. Mințind ajungem la adevăr! Sunt om fiindcă ştiu să mint (...); dar noi, noi nu suntem în stare nici măcar să scornim o minciună din capul nostru! Minte-mă, dar minte-mă cu originalitate şi am să te sărut din toată inima! (...) Adevărul n-are să fugă, dar viața o poți băga în mormânt; (...) Nu-i aşa? E drept ce spun? – strigă Razumihin strângând şi scuturând mâinile doamnelor."[1]

Omul este prezentat astfel într-o. contradicție per petuă: risipit, neputincios, înverşunat. Totul se

[1] F. M. Dostoievski, *Crimă şi Pedeapsă* trad. de Ştefana Velisar Teodoreanu şi Isabella Dumbravă, Cartea Rusă, 1957. pp. 184–185.

întretaie în el, duritatea şi emoţia, puritatea şi cinismul la Raskolnikov. Iată asasinul sadic încă foarte departe de căinţa, în faţa unei fetiţe naive, Polecika, ce-i mulţumeşte pentru un gest de milă. Mişcat fără veste, poate simţindu-se nelalocul lui, Raskolnikov îi cere, blând, fetei să se roage pentru el. Apoi, dintr-o dată, redevine cinic şi izbucneşte în râs: „Ajunge! rosti el hotărât şi solemn, – jos cu nălucile, cu temerile închipuite, cu strigoii... Viaţa există! (...) «Şi totuşi i-am cerut să pomenească de robul Rodion – îi fulgeră prin minte – nu-i nimic, asta nu strică!» adăugă el şi râse singur de gândurile lui ştrengăreşti. Era cât se poate de bine dispus."[1]

Tot aşa precum „teologia negativă" nu vrea să-l descrie pe Dumnezeu decât definind ceea ce *nu e* Dumnezeu, Dostoievski sugerează la modul negativ *sufletul* omenesc prin „găuri", „lipsuri", prin nelinişte, silind omul să se tăvălească prin tot ceea ce nu este adevărata expresie a sufletului său: greşelile, crimele, exaltarea, neputinţa sa. O „dramă spirituală" este implicată chiar în incoerenţa dramei psihologice, a reacţiilor personajului, a nebuniilor sale. Astfel, pentru prima oară romanul evocă ceea ce este dincolo de viaţa reală, psihologică, socială, istorică, banală, fără a recurge în acest scop la o imagistică pioasă, la mituri, la miraculos, sau la o idealizare (dragoste-pasiune, virtute sublimă etc.). Geniu fulgurant, dezechilibrat, în aparenţă negativ, Dostoievski reuşeşte ceea ce Chateaubriand n-a ştiut să facă, împiedicat de sentimentalism, de idealism, de mitologie.

***

Era fără îndoială vorba aici de o formă a romanului. Dar romanul dostoievskian nu se va răspândi în Europa decât după 1920, cu cincizeci de ani întârziere. Când în 1886, vicontele Melchior de Vogùé îl propagă în Franţa prin celebra sa carte *Romanul rus,* el nu vede într-însul decât pictură socială şi realism psihologic, ori „suflet slav, fantastic şi dezordonat"[2]. Un D'Annunzio sau un Gide amestecă în influenţa lui Dostoievski pe cea a lui Nietzsche, iar pentru Andrei Suarès, încă în 1910, Dostoievski nu este decât un maestru al acelei acuităţi psihologice învecinate cu estetismul. Va trebui să se ivească „romanul tragic creştin" pentru ca romanul dostoievskian să-şi găsească vocaţia de roman al condiţiei umane.

Georges Bernanos este, cu începere din 1927, adevăratul urmaş al lui Dostoievski – în mare parte urmaş fără voie: l-a citit oare pe Dostoievski?... Lumea lui Dostoievski era exuberantă, plină de nerv, schimbătoare; cea a lui Bernanos rămâne înecată în umbră: preoţi pe jumătate nebuni, femei nevrozate, copile damnate cum sunt cele două Mouchette... încerci însă aceeaşi ameţeală. Fiinţele care vorbesc, se vânzolesc, se mişcă acolo în izbucniri şi-n nelinişti nu traduc interesele umane, psihologice şi sociale. Reacţiile, elanurile, mizeria lor sunt reacţiile unei alte lumi. O fată pervertită şi sălbatică precum Mouchette din S*ub soarele lui Satan,* nu exprimă în actele, gesturile şi cuvintele ei egoismul, frivolitatea, interesul – nici măcar iubirea –, nimic din ceea ce ar putea constitui un „resort psihologic"; rămânând perfect reală, perfect verosimilă, ea evoluează sub influenţa Răului încarnat, iar Bernanos va îndrăzni chiar să ni-l arate pe Satan...

Preoţii, sărmani eroi din *Impostura, Bucuria, Jurnalul unui preot de ţară,* populează opera lui Bernanos. Ei nu seamănă cu preoţii ca atare, cu acel „personaj" care întruchipează „preotul" într-un roman. Nefiind în stare să binecuvânteze, abia reuşind să se roage, ei seamănă cu nişte larve tragice, deseori împinse în noroi de propria lor stângăcie, prostie, neputinţă. Nici o psihologie *umană* nu le poate explica eşecurile, iar strălucirea, gesturile lor sunt întotdeauna neprevăzute, de cele mai multe ori groteşti. Nu sunt puşi în mişcare de resorturile care-l animă pe *homo classicus,* ins social, supus greşelii, inteligent şi logic, ci de motivările incoerente ale unei *psihologii spirituale,* care, în lumea oamenilor obişnuiţi, îi sileşte să aibă gesturile unor păpuşi dezarticulate. Ca şi la Dostoievski, „resortul psihologic" nu aparţine lumii coerente a oamenilor calculaţi, ci pare a fi solicitarea unui univers nevăzut, solicitare care, în universul nostru rafinat, nu dă naştere decât reflexelor neavenite şi ridicule.

Intervin, de aceea, lungi scene dramatice, aproape de neînţeles, în care două fiinţe se confruntă în calitate de suflete, nu de oameni. Pentru urechea omenească, este un dialog între surzi: ca acea noapte cumplită de la începutul romanului *Impostura,* în care domnul Cénabre, preot monden şi academizabil, autor de lucrări fine şi „spirituale" tratând despre mistici, se simte dintr-o dată *singur* în lumea de spiritualitate pur literară pe care şi-a construit-o, şi invită la el un grotesc preot de ţară, abatele Chevance, acesta din urmă având cel puţin meritul sincerităţii:

„ – Mi-am pierdut credinţa, spuse el.

Şi adăugă imediat, cu o voce mai calmă:

---

[1] *Ibid,* pp. 173–174.

[2] E. M. de Vogüé: *Le Roman russe,* Pion, 1912, p. 268.

– M-am zbătut astă-noapte în tenebre cumplite..."

Câtă emfază! Mai există încă mult prea mult – pentru Bernanos – din o*mul actor* în această mărturisire a marelui intelectual catolic, în plină noapte, făcută micului popă de mahala, pe care l-a smuls somnului...

„Vorbea astfel, măsurând odaia în lung şi-n lat, cu capul plecat. După ce rosti ultimul cuvânt, se opri în faţa interlocutorului său. *Candidul obraz al abatelui Chevance exprima o infinită uşurare* (...).

– De ce n-aţi spus-o mai devreme?

Pentru umilul preot – care văzuse atâtea şi atâtea – nu era mare lucru ca un membru al Institutului să-şi închipuie că şi-a pierdut credinţa...

Această simplicitate îl descumpăneşte pe Cénabre, care voia să joace un rol mare, chiar şi în faţa acestui biet preot pe care-l considera ca pe un lacheu:

– Asta-i tot! exclamă abatele Cénabre, cu un râs silit. Chiar atât de simplu vi se pare?

Sărmanul abate Chevance se retrase în vizuina sa:

– Nu-i vorba de asta... nu, nicidecum, murmură el disperat. M-aş fi rugat (...).

– Sunteţi sigur? strigă mâniat abatele Cénabre. *M-am gândit astă-noapte, serios, să mă omor*.

Cum de s-a ivit vorba asta? De unde s-a ivit ea? Nici el n-ar fi ştiut s-o spună..." Iată, într-adevăr, o comedie îngrozitoare, în care nu poţi deosebi sinceritatea de deznădejde... Iată un preot respectat mărturisind altui preot, socotit a fi un prost şi un stângaci, o intenţie oribilă pe care, de altfel, nici n-a avut-o... Spre ce ţintesc toate acestea? Nici o psihologie nu le poate lumina. Ce face domnul Cénabre de la Institut atunci când gesticulează frenetic prin cuvintele, prin bravadele sale, în faţa micului preot vrednic de dispreţ, invitat ca martor: joacă o comedie pentru acesta din urmă, se luptă cu sine, ori cu Dumnezeu ştie cine? Ne aflăm foarte aproape de personajele lui Dostoievski, care, şi ele, se agită, sunt neliniştite, creând un patetism fals, se reneagă, se contrazic de parc-ar fi „posedate" de neputinţă şi de teroare – asemenea abatelui Cénabre –, fără să reuşească a da un sens vieţii lor, reacţiilor lor, existenţei lor psihologice şi umane...

„De data aceasta abatele Chevance îl privea drept în faţă, cu ochii lui trişti. Nu se plânse, de altfel mi-l învinui nicicum. Spuse doar, cu oxtraordinară demnitate:

– Din această clipă, nu mai pot să vă ascult în afara spovedaniei.

Schiţă din nou un gest de plecare. Abatele Cénabre i-o luă înainte:

– Mă credeţi capabil... începu el cu voce *tunătoare*.

– Suntem capabili de orice, răspunse bătrânul preot, cu umilinţă...

Dintr-o dată însă privirea i se înăspri, iar istoricul lui Gerson primi în plin această lovitură:

– Aş fi mai bucuros să vă cred victima unui asemenea gând decât capabil să vi-l atribuiţi cu rea-credinţă."[1]

Cum a ghicit acest caraghios abate Chevance, cu ciubotele sale, cu umbrela şi prostia sa, că marele intelectual catolic Cénabre joacă teatru în faţa sa şi în faţa lui însuşi. Teatru deznădăjduit, de altfel, care marchează un profund dezechilibru, dar împotriva căruia trebuie să reacţionezi... Când Magistrul mărturiseşte că şi-a pierdut credinţa, abatele-i răspunde cu blândeţe „Numai atât?" Când Cénabre insistă lăudându-se cu intenţia de sinucidere, micul preot simte minciuna, megalomania, disperarea autentică ascunsă sub vălul disperării afişate. El demască fanfaronada unui spirit care, intelectualiceşte îi este de douăzeci de ori superior şi loveşte la rândul său denunţând minciuna, împingându-l pe Magistru la spovedanie...

Se cunoaşte sfârşitul atroce impus de Bernanos acestor două personaje în *Impostura* şi *Bucuria*. Dar iată o scenă pe care „psihologia" normală nu ne îngăduie s-o înţelegem, nici s-o explicăm; un dialog uman, înspăimântător, ilogic, incongruent, unde totul e condus de un joc spiritual pe care, în realitate, nu-l putem urmări. Tot aşa precum oamenii cei mai abili, mai calculaţi, mai onorabili, devin, în *Idiotul,* nişte păpuşi de cârpă în faţa sfiiciunii naturale a prinţului Mîşkin, un istoric erudit, admirat ca abatele Cénabre este literalmente „golit" în faţa noastră de umila, dar ferma simplitate a unui preot de cin inferior. Este aici, introdusă în acţiunea romanescă, o adevărată psihanaliză, dar o psihanaliză „spirituală". „Psihologia" supranaturală a lui Bernanos n-are deci nimic comun cu „psihologia" romanescă şi umană cu care suntem obişnuiţi. Acesta este romanul „dostoievskian".

Noul roman creştin regăsea astfel acel „sens secund" introdus în roman de Dostoievski: pe de-o parte romanul este o succesiune de episoade omeneşti, pe de alta, această aventură umană nu-şi poate găsi sensul într-o lume pur umană. Personajele scapă „psihologiei" tradiţionale, deoarece, printre motivările vieţii lor terestre, printre factorii ecuaţiei lor psihologice se introduce un element eterogen; rezonanţa

---

[1] Georges Bernanos: *L'Imposture,* Pion-La Palatine, 1947, pp. 44–46.

supranaturală a actelor, a cuvintelor, a intenţiilor. Presimţită de personaj, ca o cumplită şi misterioasă necunoscută, ea îi modifică reacţiile, suprapunându-le o invizibilă şi incoerentă „psihologie" spirituală. Iată de unde provine ilogismul aparent al personajelor lui Dostoievski, Bernanos, Graham Greene... Romanul dostoievskian era de fapt la fel de străin de romanul tradiţional, ca şi romanul „ironic", romanul „adâncimii", romanul metamorfozat de Kafka în aventură simbolică.

S-a născut, de altfel, în acelaşi timp... Căci, dacă fenomenul reprezentat de Proust, Joyce, Kafka sau de impresionism devine vizibil şi formulabil cam prin 1925, François Mauriac publică în 1926 *Thérèse Desqueyroux,* iar în 1927 apar *Sub soarele lui Satan* de Bernanos şi *Aérienne Mesurat* de Julien Green; prima carte a lui Graham Greene va urma la o distanţă de patru ani, egală cu cea la care Broch şi Musil i-au urmat pe Kafka şi Joyce.

Roman „tragic" în care totul are un „sens secund" de natură spirituală, iată ce este *Adrienne Mesurat*. Nu găsim aici, desigur, abundenţa episodică din Dostoievski, rezonanţa ultrasonică a marilor scene din Bernanos, ori impresia că o dramă omenească precisă nu este altceva decât „dublura", ecoul terestru al unei drame celeste pe care n-o putem auzi. Totul e înăbuşit aici într-o vilă din provincie: sechestrată de un tată maniac, bătrân rentier devenit tiran, Adrienne s-a transformat într-o fată anormală, solitară, cumplită, crudă: suflet rănit, înăsprit. Drama sa este dorinţa de a ieşi din însingurarea pe care i-o impune tatăl. Ea va săvârşi un gest simbolic şi fatal: într-o seară, îşi va îmbrânci tatăl pe scară-n jos, după o ceartă la rece. Iat-o criminală, precum atâţia eroi ai lui Dostoievski, ai lui Bernanos. Mare artist, mare cunoscător al sufletului, Julien Green aruncă o umbră de îndoială asupra responsabilităţii gestului, gest poate necugetat, poate involuntar şi inconştient, în urma căruia bătrânul îşi fracturează craniul. Nu contează: conştient sau inconştient, era un gest de eliberare. Dar Adrienne Mesurat nu va fi niciodată liberă, cel puţin în sensul uman al cuvântului; prea au fost numeroşi anii în care tatăl, pe jumătate nebun, a ţinut-o prizonieră în umbra storurilor trase. Încă de la primele contacte cu lumea, tânăra paricidă se va trezi închisă într-o altă temniţă: inadaptarea sa care o va face să înnebunească...

Nici un comentariu nu însoţeşte această povestire simplă, tragică, brutală, în care – spre deosebire de Dostoievski sau Bernanos – ariditatea şi brutalitatea fac parte dintr-o altă lume creştină şi anume universul tragic şi puritan al vechii Americi, al lui Hawthorne, Faulkner, O'Neill şi, într-o manieră mai vulgară, al lui Tennessee Williams. Prea puţin interesează însă aceste nuanţe în „romanul creştin", deoarece, în expresia sa cea nouă, el reuneşte în aceeaşi *ambiţie romanescă* pe ortodoxul Dostoievski, catolicul Bernanos şi un Julien Green, care, la origine, a fost pătruns de acel puritanism american pe care îl evocă, trăgându-l după sine... Esenţialul stă în noul „stil" al romanului: povestire incoerentă sub aspect uman, rebelă faţă de psihologia clasică, dominată invizibil de o *fatalitate extraumană* cu caracter *moral şi religios*. Caracter în aparenţă paradoxal, de altfel, pentru că atât în *Crimă şi pedeapsă* cât şi în *Sub soarele lui Satan* sau *Adrienne Mesurat* nu există nimic moral în „istoria" povestită, ci dimpotrivă...

Adrienne Mesurat e o istorie foarte asemănătoare cu *Thérèse Desqueyroux* pe care François Mauriac, un catolic pursânge, o publica în clipa când apăreau marile opere ale lui Bernanos şi Julien Green... Şi acolo, romanul – provincial, înăbuşit, teşit – aduce în scenă o ucigaşă, o femeie timorată, mândră, rece şi ardentă în acelaşi timp, care a vărsat în paharul bărbatului său o doză mortală, dintr-un medicament, şi care, achitată de juraţi, porneşte în întâmpinarea unui destin atroce, mizerabil şi crud... Criminală şi ea, ca şi Raskolnikov, Mouchette sau Adrienne Mesurat.

Cu greu am putea detecta aici o pură coincidenţă. Este vorba, pur şi simplu, de o clipă de concentrare şi de reînnoire a romanului creştin, când acesta găseşte, în fine, forma pe care o numim, aici, „dostoievskiană". După secole de conformism care au confundat viaţa supranaturală cu catehismul *(Telemac)* ori cu sentimentalismul patetic *(Atala)*, cu pietatea spelbă (vieţile edulcorate ale sfinţilor), cu frivolitatea amabilă şi burgheză *(Unchiul şi preotul meu),* cu un conservatorism cu orice preţ (Barrés şi Bourget), cu eroismul aristocratic (Psichari), cu cel sentimental (Jacques Rivière după convertirea sa), sătul de Tripla Alianţă între Tron, Altar şi Mânăstire, romanul creştin, după trei secole de neputinţă şi prostie, redevine între 1927 şi 1940 un roman al vremii sale, anunţat cu optzeci de ani înainte de Dostoievski. Arta lui devine o artă romanescă nouă, ce transformă psihologia obişnuită, creează un „tragic" propriu romanului creştin şi conferă o nouă dimensiune sensibilităţii romaneşti.

***

După 1927 se încetăţeneşte şi se extinde acel roman tragic creştin în care se îmbină influenţa lui Dostoievski şi cea a lui Nietzsche. În 1933, apare inspiratul roman *Augustin*, s*au Stăpânul e aici*, de Joseph Malègue. În 1934, Ignace Legrand descrie într-o carte patetică, *Patria lăuntrică,* lupta dintre

spiritual şi accidentele vieţii. Asemeni liniei Stendhal-Barrès-Malraux, este vorba despre un roman al „voinţei" şi, asemeni liniei Dostoievski-Bernanos, despre un roman tragic, totul fiind însă condus de anecdota biografică. Provenit din „generaţia sacrificată" a primului război mondial, un tânăr trăieşte o nouă dramă datorită unei soţii bolnave, unei vieţi pline de decepţii şi, trecând prin această dramă, caută cu disperare „patria lăuntrică", „adevăratul eu". În acelaşi an, 1934, apare *Moarte, care ţi-e victoria?* de Daniel Rops, unde este evocat „destinul celor violenţi" într-o viaţă nietzschean-creştină. Este, şi acesta, un moment mare, când, cu vizibile influenţe gidiene, „romanul creştin", reintrând în curentul tragic dostoievskian, împrumutând câteva teme de la Nietzsche, Barrés, Montherlant, se impune în pofida tuturor conformismelor, face să fie acceptată drama spirituală ca atare, şi pare a domina – vreme de câţiva ani – vocile romanului. Avându-l ca precursor pe Dostoievski – cel care a scris *Legenda marelui inchizitor* – a luat naştere acel roman original, misterios, teribil, în care accidentele vieţii şi ale psihologiei umane nu sunt altceva decât semnele materiale, sociale, secundare ale unei drame supranaturale. Opere ezitânde şi ardente, cu lentă desfăşurare, ca acelea ale lui Graham Greene sau Ernst Wiechert.

Graham Greene a fost între 1930 şi 1950, în Anglia, romancierul care a dat un „al doilea sens" dramei umane prezentate pe un ton realist, deseori umoristic. Cartea sa cea mai dostoievskiană este şi prima sa scriere: *Omul şi el însuşi* (1929). Vreme îndelungată însă, în *Putere şi glorie,* în *Fondul problemei,* romanul lui Graham Greene va pendula între o viaţă brutală (viaţa psihologică şi socială a oamenilor) şi un plan secund (rezonanţa spirituală a vieţii, mereu necunoscută, întotdeauna indefinisabilă). În *Stânca din Brighton* eroul este un pungaş, un băiat pernicios şi corupt, asasin pe deasupra, care se dă însă drept „catolic". La capătul abjecţiunii sale, el revendică mândria de a crede că, în ultimă instanţă, va fi *judecat:* aşa izbuteşte să nu se dispreţuiască în întregime, deoarece, în pofida a tot, în pofida lui însuşi, se încăpăţânează în a se considera *responsabil*. Aceeaşi pretenţie o manifestă, în *Putere şi glorie,* preotul indignat şi persecutat totodată, care este eroul cărţii. Ideea că viaţa cea mai jalnică, cea mai condamnabilă are, într-un alt sens un preţ. Omul poate abdica de la tot în afara acelei răspunderi de care nu poate scăpa decât trădând-o şi în chingile căreia se zbate... Cum să nu te gândeşti la *Crimă şi pedeapsă,* unde se pune aceeaşi problemă?

Romanul dostoievskian este romanul singurătăţii omeneşti. El exprimă tulburarea, incoerenţa, neliniştea unui om singur în faţa unei existenţe care nu-i creată pentru el. Noul roman creştin nu anulează aceasta nelinişte printr-un răspuns, ci conferă o inflexiune dramei: în. neliniştea lui, omul simte că aparţine unei alte rase de oameni, ghiceşte că gesturile sale au o altă forţă decât cea pe care le-o conferă lumea aceasta. Cerul şi pământul se amestecă astfel, într-un stil romanesc a cărui artă constă în a nega autonomia vieţii pământeşti, în a lăsa să se întrevadă – ca în „romanul densităţii" – o profunzime care relevă întregul mister romanesc. Viaţa mistică atinge nivelul vieţii omeneşti în romanele scrise de Gertrude Von Le Fort *(Vărul Veronicăi)*, sau în acea nuvelă din care Bernanos a scos *Dialogul Carmelitelor*. Drame de conştiinţă se desfăşoară în *Hoţul cerului* de Franz Werfel sau în *Cer şi pământ* de Carlo Coccioli. În Franţa, apare epopeea lirică a lui Jean Cayrol, *Voi trăi dragostea altora,* sau cea a lui Luc Estang, *Grija sufletelor*. Şi totuşi, inspiraţia dostoievskian-creştină slăbeşte încetul cu încetul, cu excepţia operei patetice şi grandioase a lui Roger Bésus, care reia dialogul răsunător al sufletelor în *Refuzul, Scandalul, Abandonaţii, Viaţa în serios*.

Iar pătimirea chinuitoare a sufletelor, în ceea ce au ele ireductibil, misterios, în ceea ce scapă simplelor definiţii folosite de o psihologie raţională, se exprimă cu egală cruzime şi în opera romanescă a lui Guido Piovene, dar fără nici o implicaţie vizibilă a tragicului creştin.

Ca altădată Racine, ca altădată Mauriac, Piovene lasă fiinţele – într-un mediu banal şi îngrădit, cel al vieţii provinciale italiene – să se închidă în ele însele şi într-un mic cerc de suflete turmentate. Astfel, neuitata călugăriţă, deznădăjduită şi criminală, din *Novicea,* precum şi burghezii complexaţi din *Falşii Mântuitori,* se torturează pe ei înşişi şi unii pe alţii, într-o atmosferă de minciună, falsă iubire, rea-credinţă şi, mai ales, într-un fel de perpetuă enervare a spiritului şi sentimentelor. În *Falşii Mântuitori,* Maria se exprimă ca una din eroinele exacerbate ale lui Mauriac: „Nu iubesc viaţa, spuse ea cu voce groasă, cu faţa încruntată. Sunt violentă. Sunt stăpânită de dorinţa de a face rău."[1] Viaţa omenească se întemeiază aici pe un fond de angoasă pe care omul, neputând s-o elimine sau să-i dea un sens, o exprimă prin această răutate psihologică; acest venin, acest chin care îl asigură cel puţin că există cu disperare şi că protestează împotriva neputinţei proprii... O temă dostoievskiană şi aici, dar tratată la un alt mod, la fel de virulent, mai puţin pitoresc, vădind uneori o subtilitate şi o brutalitate reţinută: forma italiană, în acelaşi timp violentă şi discretă, a „zbuciumului slav"...

---

[1] Guido Piovene: *I falsi Redentori,* Milano, Garzanti 1949, p. 232.

* **

Aceeaşi lume exasperată a fost lumea artei expresioniste: lume sumbră în care impulsurile umane nu aparţin logicii sentimentelor, ci unui fel de furie şi de neputinţă care ar sălăşlui în om.

Profesorul Unrat de Heinrich Mann este o fiinţă inexplicabilă. Urând cu neînduplecare trei din elevii săi, el devine victima unei obsesii: să-l despartă pe unul din ei de amanta dubioasă pe care şi-a luat-o din cabaretul îngerului Albastru. Obsesie atít de violentă încât îl împinge chiar pe profesor să devină amantul Lolei, să înfiinţeze un tripou, să fie dat afară din învăţământ, să-şi ruineze şi să-şi înjosească elevii. Totul se desfăşoară într-o atmosferă realistă şi, totuşi, aproape halucinatorie, în măsura în care pasiunile sunt de nejustificat şi nejustificate, ele ivindu-se din profunzimi necunoscute.

Ca şi romanul dostoievskian creştin, romanul expresionist pune în discuţie logica fiinţei umane: „Toţi oamenii maturi, aceste frumoase inteligenţe, n-au făcut nimic altceva decât să se învelească într-o plasă unde fiecare ochi îl întăreşte pe precedentul, în aşa fel încât ansamblul pare uimitor de natural: unde se ascunde însă primul ochi, cel de care depinde întreaga lume nu ştie nimeni."[1] Vor fi evocate astfel acele fiinţe la care "primul ochi" s-a rupt, ori n-a existat niciodată. Aproape toţi marii expresionişti iau ca temă drame care coboară în vremea copilăriei. Înainte de a scrie *Omul fără însuşiri,* Robert Musil publica *Rătăcirile elevului Törless:* brutalităţile atroce şi rafinate, de un sadism calculat, folosite de trei liceeni perverşi împotriva altuia, calul lor de bătaie. Este foarte curios faptul că această temă a perversiunii, a adolescenţilor cu sufletul răvăşit şi dezechilibrat datorită urii inexplicabile pe care le-o poartă un camarad sau un adult, poate fi găsită deopotrivă la Heinrich Mann, la Musil sau la Franz Werfel.

În *Trecutul reînvie* de Franz Werfel, o dramă trecută se dezvăluie prin intermediul unei drame prezente, viaţa prezentă şi concretă devenind halucinaterie, confuză, inexplicabilă, sub influenţa vieţii trecute; omul, ca şi la Freud, este incoerent datorită forţelor obscure pe care le ascunde. Roman poliţist, freudian şi dostoievskian, *Trecutul reînvie* aduce în scenă pe judecătorul de instrucţie Sébastian, cu numai cíteva zile înainte de banchetul la care îşi va regăsi vechii colegi de şcoală. În faţa lui Sébastian, compare un arestat, pe nume Adler, acuzat că ar fi asasinat o prostituată. Sébastian îl recunoaşte pe acest Adler: este un coleg de şcoală. După ce interoghează această epavă, el îşi aminteşte, încetul cu încetul, care au fost relaţiile dintre ei cu treizeci de ani în urmă... Bun la gimnastică, inteligent, poet, Adler era invidiat în taină de Sébastian, un ins mediocru, cu cariera dinainte trasată. Într-un singur punct era vulnerabil strălucitorul Adler: plăcerea; în timp ce Sébastian, adept încă din adolescenţă al moderaţiei, putea trece prin dezmăţ fără a se pierde, nevăzând în asta decât o criză a adolescenţei. Sébastian îşi aduce acum aminte cum, perfect conştient, urmând un calcul premeditat, l-a împins, la 16 ani, pe Adler în braţele desfrâului... Era gelos pe el, voia să-l corupă, ştia că Adler, mai pasionat şi mai fragil, va fi definitiv pierdut...

Sébastian a câştigat – după un răstimp de treizeci de ani. Chiar crima comisă de Adler are forma exactă a crimei pe care i-a sugerat-o el altădată: adevăratul vinovat este, în această chestiune penală, judecătorul de instrucţie! Iar iminenţa banchetului foştilor elevi face ca întregul trecut să reînvie. Sébastian se umileşte în faţa acuzatului, în faţa lui Adler. Îşi scrie confesiunile, demisionează. Şi totuşi acel Adler pe care l-a interogat Sébastian, nu este acelaşi cu cel pe care l-a cunoscut în tinereţe; nici măcar nu mai are acelaşi prenume... Remuşcările judecătorului sunt cu atât mai semnificative însă: oare nu un adevărat complex de culpabilitate l-a făcut să găsească în străfundurile lui proprii crima psihologică din adolescenţă? Omul mânat de inconştient, în epoca freudistă, adaugă deci o temă nouă romanului dostoievskian.

De cele mai multe ori tema culpabilităţii, a crimei uitate... Nimic mai apropiat de Dostoievski şi de Werfel totodată ca romanul *Cazul Maurizius* de Jakob Wassermann. Aceeaşi pasiune pentru remuşcări, aceleaşi mobiluri inconştiente, aceeaşi dramă invizibilă sub sau deasupra realităţii. Între *Cazul Maurizius* şi *Trecutul reînvie,* singura diferenţă este că în primul „vinovatul psihologic" şi inchizitorul care îl descoperă nu mai sunt una şi aceeaşi persoană şi că la drama remuşcărilor se adaugă taina revoltei împotriva tatălui: fiu al procurorului Andergast, tânărul Etzel Andergast regăseşte o afacere judiciară veche de 18 ani. Acuzat că şi-a ucis soţia deoarece era îndrăgostit de sora acesteia, Léonard Maurizius a fost condamnat de juraţi deşi nu existau probe, numai pe temeiul strălucitului rechizitoriu al procurorului tiranic, sigur de sine, prea bine cunoscut de Etzel deoarece e propriul său tată; Etzel ghiceşte, prin intuiţie, eroarea judiciară, părăseşte casa părintească, întreprinde o anchetă, îl găseşte pe ocnaşul Maurizius, descoperă în fine care este adevăratul vinovat: nu Maurizius, ci sora nevestei sale. Etzel înţelege atunci că tatăl său aproape că *ştia* adevărul; dar neavând vreo probă materială nici de o parte, nici de cealaltă,

[1] Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*.

procurorul a ales la Curtea cu Juri teza psihologică cea mai seducătoare, cea mai rentabilă, cea mai strălucită; a condamnat un inocent. Iar Etzel, la rândul său, trebuie să-şi pună sub acuzare tatăl...

Temele acestui roman german – care în general poate fi numit expresionist – sunt caracterizate de o violență tulbure, dar sunt puțin numeroase. Dacă adăugăm romanele lui Haseniclever, ale lui Hermann Ungar, găsim: revolta contra tatălui, reînvierea unei crime „psihologice" uitate, sadismul unui adolescent sau adult care, din gelozie, împinge un alt adolescent la desfrâu.

Totul presărat cu scene atroce: Sébastian, în *Trecutul reînvie,* îl sileşte pe Adler să stea în genunchi într-o cofetărie dacă vrea să-i plătească prăjiturile; în *Rătăcirile elevului Törless,* tinerii călăi îşi constrâng victima să se cațere în pielea goală într-un pod, să se lase biciuit, să se umilească....

O altă psihologie decât cea clasică stăpâneşte această lume pe jumătate dostoievskiană, pe jumătate freudistă. Abia în mijlocul marii epoci romaneşti a secolului al XX-lea, apare o altă formă heterodoxă de roman, în care psihologia romanescă exprimă inconştientul, exasperarea, furia, crimele omului, neputința sa.

***

De la începutul secolului al XX-lea un număr de romancieri, reprezentând tendințe destul de diferite, au refuzat să adopte forma agreabilă şi liniştitoare a unei povestiri obiective, în maniera lui Balzac ori Zola.

Unii – cei mai numeroşi – au modificat viziunea romanescă într-un sens *estetic:* Proust, Joyce, V. Woolf etc. Alții, cu mai mici pretenții artistice, au păstrat din arta romanului procedeele cele mai utile şi mai familiare care prezintă însă omul în toate contradicțiile sale, cu toate neputințele sale. Ei au preluat din romanul tradițional (ca pe un „limbaj comun") arta narativă banală, recuzând însă tot ceea ce, în romanul secolelor trecute, a fost convenție psihologică, sociologică sau de altă natură. Barrés, Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos, Musil, Werfel nu derutează pe nimeni prin maniera lor de a scrie; ei transformă totuşi romanul, neprezentând omul – oricât de complicat ar fi el – ca pe un lucru de la sine înțeles, ci ca pe o ființă ce scapă descrierii comune, analizei abile şi a cărei dramă se află în altă parte deoât în anecdotele sociale amoroase ori psihologice pe care le poate povesti romanul...

Aşa era romanul „condiției umane" de la Barrés la Malraux; romanul creştin, de la Mauriac şi de la Bernanos la Roger Bésus; crudul roman „expresionist", de la tânărul Musil la maturitatea lui Werfel şi Wassermarn. În toate cele trei cazuri formula rămâne „dostoievskiană": nici o schimbare aparentă a structurii romaneşti – *ca* în romanul estetizant, de influență simbolistă sau, mai târziu, anglo-saxonă – ci o schimbare profundă în viziunea omului: omul simțit nu ca un animal psihologic şi social, ci ca un animal metafizic. Iată-l deci pe Dostoievski întreg.

Romanul – un gen proteic

XV Stilurile narative: anecdota şi verva

Eclectismul romanului după 1948. – Noi forme ale realismului. – Interesul pentru faptul divers, verva subiectivă: Hervé Bazin, Michel de Saint-Pierre, Romain Gary, Jean Hougron. – Romanul unei experiențe. – Un reportaj pasionat: triumful anecdotei, Roger Peyrefitte. – Atracția publicisticii documentare. – Georges Simenon.

Realismul vervei şi atracțiile lui: naratorul-vedetă, umorul şi zeflemeaua, confesiunea pitorească. – Originile: Céline şi Henry Miller. – Picarescul deznădăjduit şi furia realului.

Forțelor de evoluție firească a romanului – de la romanul baroc la cel postbalzacian – li s-au adăugat „forțele de opoziție" care au schimbat optica romanescă. Pentru prima oară un „gen" literar răspunde *tuturor* expresiilor şi nevoilor omului: domolire a celei mai vulgare imaginații, satisfacere a curiozității, documentație, meditație, explorare...

Tot pentru prima oară un gen literar foloseşte *simultan tehnici* atât de diverse. Pe când cititorii doamnei de Genlis puteau fi surprinşi, nu însă *derutați,* de Chateaubriand ori Balzac, astăzi nici un cititor *nu are certitudinea că va găsi într-un roman habitudinile romaneşti care-i sunt pe plac sau mecanismul imaginativ care-i este familiar*. Obişnuit să urmărească firul unei povestiri realiste bine conduse de Paul Vialar („Ținând în cumpănire puşca cu două țevi, Beauru înainta pe cărarea cu momeli pentru vânat"), cititorul de azi e mirat de faptul că Hervé Bazin introduce în roman verva şi agresivitatea-i caracteristică: „În timpul ăsta-i țin o predică, învelesc obiectul, leg panglicuța. Ah, prietene! Insul jubila...".

La Steinbeck ori la Camus cititorul se izbeşte de o lume impenetrabilă, văzută exclusiv dinafară, fără explicații, fără analiza sentimentelor. Invers, Nathalie Sarraute îl aruncă în adâncurile conştiinței: „Acum e ocrotit, acum, între privirea aceea şi el, se iveşte ceva – o imagine (...). Ştie cine e, desigur, ar putea răspunde imediat dacă ar fi întrebat." La Michel Butor *(Trepte),* va găsi aceeaşi amănunțită istorie, povestită de trei ori la rând.

Şi totuşi, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, impresia de *ciudat* provocată de noile optici romaneşti s-a atenuat. Un public destul de larg e „informat" asupra acestor tentative, cărora snobii ori adevărații amatori le-au acordat credit. Viziunea romanescă comună a evoluat şi ea sub influența acestor căutări.

Artă divizată, şi în consecință impură, scăpând definițiilor precise. Dar, tocmai de aceea, plină de toleranță şi bogată în posibilități, ca viața însăşi. Un inventar al formelor existente astăzi, chemate să convietuiască şi să *se* îmbogățească reciproc, mai degrabă deeât să se opună, va vorbi despre libertatea şi complexitatea romanului în epoca noastră.

* * *

În timp ce romanul-artă se afirmă, *romanul realist se reînnoieşte*. În forma narativ-descriptivă creată de secolul al XIX-lea risca să pară îmbătrânit. Reportajul, faptul divers, intervenția umorului şi vervei naratorului sau, dimpotrivă, noile tehnici de zugrăvire obiectivă, creează *formele moderne ale realismului*.

În Italia, zugrăvirea seacă şi violentă, realistă dar fără complezențe descriptive, rezultat al influenței exercitate de Maupassant şi Pirandello, s-a dezvoltat începând ou Verga, şi ajungând la Alberto Moravia ori Ignazio Silone. Acelaşi neorealism, vădind însă o mai directă inspirație din „romanul american", marchează generația din 1950 în Spania, slujindu-i drept pretext pentru revendicări secrete şi antrenând-o într-o artă naturalistă şi înflăcărată: Jesús Fernández Santos, Camilo Jose Cela, Juan Goytisolo. Filmele lui Bardem vin şi ele în sprijinul acestei renaşteri a romanului spaniol.

Începând din 1948, în Franța domină faptul divers, anecdota, elementul „picant", reportajul, în dauna romanului de meditație, a romanului „condiției umane", axat pe experimente estetice ori morale. Hervé Bazin, Roger Peyrefitte, Françoise Sagan considerau literatura drept expresia narativă a vieții, impunându-se unui public plictisit de romane pseudopsihologice şi de opere „angajate". „Viață, atât!", proclama Hervé Bazin preluând conducerea unei colecții. Romanul, altădată în mâinile gânditorilor, aventurierilor sau profesorilor, intra acum în posesia gazetarilor şi reporterilor. O dată cu acest realism

direct se afirma şi o altă şcoală, „şcoala vervei" (Vailland, Nimier, Nourissier, Jacques Laurent, Bernard Frank), întemeiată pe dezinvoltura, cinismul şi temperamentul povestitorului.

Epoca postbelică reală, care a început abia prin 1943, e marcată de reacția împotriva romanului „condiției umane", devenit, în parte, „roman angajat". Pentru Hervé Bazin *(Vipera sugrumată),* Georges Arnaud *(Salariul groazei),* Roger Peyrefitte *(Ambasadele)*, o experiență particulară nu mai constituie o problemă morală cu rezonanțe universale, ci un fapt divers, o anecdotă a cărei valoare constă în faptul că e puternică, pregnant relevată de verva autorului. *Greața* rămâne o carte pascaliană. Publicul îl impune însă, în 1948, pe Hervé Bazin, de pildă, tocmai fiindcă istoria scrisă de el despre fiul revoltat împotriva familiei e un fapt simplu din viața cotidiană, pregnant şi puternic, desigur, dar fără valoare morală exemplară.

Iată o nouă formă de „realism", tot atât de străină romanului „tragic", moral ori metafizic, ca şi realismului tradițional. Ea înlocuieşte „romanul-frescă" (Jules Romains, Georges Duhamel), provenit din naturalism, cu romanul-mărturie; realitatea socială şi umană nu mai este privită ca un tablou obiectiv; e văzută p*rin experiența, verva şi dispoziția* unui erou-narator martor: Michel de Saint-Pierre *(La Mer à boire),* Hervé Bazin *(Cu capul de pereți)* transpun aidoma aproape experiențe reale: vervă şi picaresc.

Realismul marcat de întoarcerea la anecdotă e foarte diferit de ceea ce s-a numit „neorealism" în Italia (Moravia, Silone, Carlo Levi şi cinematografia italiană postbelică), ori în Spania după 1950 (Sébastian Juan Arbó, *Stupul* de Camilo José Cela, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo, filmele lui Bardem etc.). Neorealismul italian ori spaniol se vrea obiectiv (fiind deseori inspirat de un anume aspect al romanului american, de Hemingway şi Dos Passos). Dimpotrivă, în Franța reîntoarcerea la realism implică intervenția subiectivă a unui narator violent, părtinitor şi pasionat.

***

Vipera sugrumată, are o singură temă, o singură ambiție: evocarea precisă, vie, personală a unei *realități particulare şi limitate:* copilăria lui Jean Rezeau trăită într-o familie provincială sus-pusă, tradiționalistă, severă şi ridiculă, condusă de o femeie dură şi isterică, Folcoche. Desigur, şi în romanele lui Bernanos, Malraux sau Sartre se povesteau istorii particulare, petrecute în Artois, în China revoluționară ori în cafenelele pariziene; ele aveau însă o valoare general umană şi morală, fiecare personaj întruchipând un exemplu al condiției umane, al problemelor noastre politice, sociale, religioase... Dimpotrivă, Hervé Bazin îşi concentrează interesul asupra unei realități singulare: un anumit mod al vieții familiale, posibil numai după 1925, într-un conac din Anjou, aflat sub influența unei mame rele şi isterice, cu tot ce poate fi dramatic, ciudat, surprinzător şi savuros în această zugrăvire limitată în timp şi spațiu. Adică, fapte reale, redate *în* şi *prin* veridicitatea lor, fapte care trebuie sa intereseze *prin ele însele*.

O experiență diferită de a noastră, un fapt divers, o anecdotă care ne ațâță curiozitatea, care ne înfățişează diversele aspecte ale vieții, iată inspirația romanului *realist*. Noul realism se distinge însă net de realismul tradițional, aplicat, riguros, *obiectiv*. După 1948, noul roman realist are caracteristicile *mărturiei* şi anumite aspecte „gazetăreşti": e *pasionat, subiectiv, personal*. *Vipera sugrumată* ar fi putut fi un roman balzacian, un fragment din *Scenele vieții de provincie*. Dar „stilul", „maniera" îl diferențiază radical. În epoca realistă, *Balzac* era acela care povestea; în romanul lui Hervé Bazin, nu Hervé Bazin povesteşte, ci personajul său, Jean Rezeau.

Tehnica realistă e în acest caz în întregime modificată. Procedeelor abile ale narațiunii obiective, făcută de la distanță, le urmează un e*fect* mai simplu şi mai imediat: *verva* naratorului – personaj – martor. În Franța, noul realism se *va întemeia pe vervă*. Oare nu tocmai declanşarea vervei e cea care a făcut din Hervé Bazin un precursor, dacă nu chiar un şef de şcoală? *Vipera sugrumată,* de pildă, conține toate elementele portretului balzacian mlădiate şi transformate însă de intervenția subiectivă şi iritată a naratorului-erou, care dă cărții culoarea propriei lui personalități: „într-un cuvânt, tatăl meu era un Rezeau static, mai curând spiritual decât profund. Mai curând subtil decât inteligent. Citea mult şi gândea puțin. Era bine informat, dar lipsit de idei originale. Înlocuia uneori voința cu sectarismul unor judecăți nesubstanțiale. Pe scurt, tata era tipul omului care nu-i niciodată el însuşi, ci numai ceea ce i se sugerează să fie, care se schimbă la față o dată cu schimbarea decorului şi care, conştient de acest lucru, se agață cu disperare de decorul respectiv. Ca înfățişare, tata era mărunțel, uşor încovoiat, avea umerii înguşti şi nişte mustăți copleşitoare. Când l-am cunoscut, părul lui era încă negru, dar începea să se rărească. Veşnic suferind, trăia între două migrene şi se hrănea cu aspirine."[1] Arta realistă, dar care a cunoscut „racursiul"; racursiu sugerat, de alfel, de respirația întretăiată, de suflul – chiar de invectiva – autorului, confundat, în

[1] Hervé Bazin: *Vipera sugrumată,* trad. de Iulia Soare, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 62.

cazul de față, cu personajul principal. În portretul mamei, arta de a nara cu pasiune atinge aproape vulgaritatea:

„În afară de interesul pentru educația noastră, doamna Rezeau va mai avea o mare pasiune: filatelia. În afară de odraslele ei, nu știu să fi dușmănit decât moliile și spanacul. Cred că nu mai am nimic de adăugat la portretul ei, afară doar că poseda mâini mari și picioare mari, de care știa să se folosească. Numărul de kilogram-metri cheltuiți de extremitățile ei în direcția obrajilor și a fundului meu ridică o problemă interesantă de risipă de energie."[1]

Obiective, odinioară, în romanul realist tradițional, zugrăvirea, descrierea, tehnica portretului sunt supuse aici numai și numai vervei naratorului-erou, prejudecăților, dispoziției, viziunii sale proprii: „Marc știa că domnul Legrébual era bogat, văduv, fericit"[2]. Se poate admira ordinea așezării adjectivelor; personajul e însă *văzut exclusiv de „eroul" povestirii*. Acesta din urmă îi *judecă,* în numele personalității lui, al dezgustului față de oameni și al vervei sale, pe toți figuranții. Pentru a-i evoca, folosește limbajul lui personal, lăsând să intervină propriile-i repulsii, senzațiile lui directe: „Berçac e o iapă imensă, elegantă, periată, care vorbește mestecând gumă. Tânăr cum este, nu-i de loc amuzant să-l vezi pasionat de probleme de bridge. Cuvintele «impas, furculiță» îmi par tot atât de josnice, de necuviincioase, ca și «accelerator» ori «cilindru» (...). Mai este și Maximian. Asta-i cel mai onest dintre oameni. Onoarea, virtutea îl muncesc ziua și noaptea (...). Oh, dar n-a atins încă perfecțiunea. Are prea multe calități și pozează un pic."[3]

Cel mai adesea, duritatea anecdotică se exprimă prin experiența unui tânăr oare intră în viață fiind prevenit asupra minciunilor lumii adulte. *Să bei marea* de Michel de Saint-Pierre îl aduce în scenă pe tânărul Marc Van Hussel care își bate joc de respectabila lui familie. O ușoară decepție amoroasă îi e suficientă pentru a rupe punțile și, după ce ezită între studii de medicină și pictură, Marc se angajează, în 1939, ca marinar necalificat în marina de război. Apoi continuă să se joace: la Toulon, face în așa fel, încât să fie mutat pe crucișătorul comandat de unchiul său; are grijă să evite protecția „bătrânului" – care mult timp nici nu știe că nepotul lui figurează în ultimele rânduri ale echipajului – dar face ce face să-i întâlnească și să-i cucerească pe oaspeții unchiului comandant.

O experiență de același ordin, însă mai crudă, mai cinică, vom găsi în *Marele vestiar* de Romain Gary și, de asemenea, în primele cărți ale lui Roger Nimier, în cele mai bune cărți ale lui Jacques Laurent *(Rața cea mică)*. Succesul romanului cinic și plin de vervă a fost adus de o întreagă generație inspirată, în primul rând, din *disprețul pentru lumea adulților,* a „serioșilor".

Mai brutal, intrat din clipa în care a devenit bărbat într-o aventură disperată, rupând toate punțile, e eroul lui Jean Hougron din *Vei culege furtuna*. Din dispreț pentru o viață prea molcomă, pleacă în Indochina chiar atunci când războiul era în toi și domnea haosul; aventurier din propriu-i îndemn, devine martor, în folosul umanității, al unei descompuneri și al unei înfrângeri. Era, într-un fel, un *desperado,* același care inspirase *Salariul groazei* de Georges Arnaud: în America Centrală un aventurier ajuns în culmea nenorocirii, primește, în schimbul unei sume de bani, să-și riște viața conducând un camion încărcat cu explozibile pe un drum desfundat și impracticabil, unde cea mai mică zdruncinătură poate arunca totul în aer...

În toate aceste cazuri e vorba despre o aventură personală, despre o anecdotă (ori despre o mărturie), și nu despre o istorie *recompusă,* cu valoare generală, cum cerea tradiția realismului. Nu se mai pune problema de a prezenta obiectiv cititorului un mediu, un timp, o epocă, condiții de viață și de a plasa apoi personajele care vor ilustra posibilitățile și dramele umane oferite și propuse de respectivul mediu și cadru. „Realismul" nu mai pornește de la „mediu", ci, paradoxal, de la *individ*. Pornind de la un individ anume, de la un individ aflat în conflict cu mediul, cu epoca, cu propria-i existență, se construiește – cel mai frecvent prin transcripție autobiografică – o aventură romanescă constituind, în mai mare măsură decât un roman, *expresia romanțată a unei experiențe,* cu iritările, ura și viziunea ei personală, într-un cuvânt, o pasiune individuală opusă obiectivitătii tradiționale. O nouă inspirație romanescă – ar trebui spus o „școală" romanescă – a respins astfel jocul tradițional al romanului, unde nu se putea introduce pasiunea, pasiunea dezlănțuită de a povesti nu o istorie simbolică și cu valoare universală, ci o anecdotă *personală:* „Eroii de roman cad repede în generalitate (...), și atunci totul devine gratuit, abstract, coerent ca o demonstrație (...). Rămâi spectator. Nu te afli în miezul lucrurilor."[4] Începând din 1948, romancierii realiști au renunțat de a mai zugrăvi de la distanță realitatea; ei au vrut s-o surprindă în calitate de martori, de actori, să fie în „miezul" ei.

---

[1] *Ibidem*.
[2] Michel de Saint-Pierre: *La Mer à boire,* Calmann-Lévv. 1951, p. 46.
[3] Roger Nimier: *Le Hussard bleu,* Gallimard, 1950, p. 32.
[4] Jean Hougron: *Par gui te scandale...,* Del Duca, 1960, p. 212.

* * *

Romanul nu mai este o *aventură exemplară;* el a devenit o *anecdotă pregnantă*. Într-adevăr *mutatis mutandis,* adică într-un fel mai modest, ne găsim şi aici în faţa unei crize de conştiinţă asemănătoare cu a eroului din *Jurnalul unui preot de ţară,* sau cu a lui Kio din *Condiţia umană*; sau chiar în faţa unor probleme similare celor care-l invadează pe Mathieu în *Drumurile libertăţii* lui Sartre. Dimpotrivă, nu vom putea trăi nimic asemănător copilăriei lui Jean Rezeau, aşa cum este ea evocată de Bazin *(Vipera sugrumată),* decât dacă ne reîncarnăm, prin metempsihoză şi recul temporal, sub chipul unor nobili de ţară angevini din 1925.

Noul roman realist, anecdotic, rupea tradiţia romanului „tragic", a romanului „condiţiei umane". El este, într-un anumit sens, un *reportaj pasionat* asupra unei realităţi *diferite* de a noastră. E absorbit de subiect şi nu are pretenţia de a zugrăvi nici condiţia umană, nici natura umană, ci o *aventură particulară*. Nici o rezonanţă „universală" nu există în mărturiile, în povestirile netranspuse, ale lui Michel de Saint-Pierre, ale lui Roger Nimier. La ei, arta nu constă în a transforma viaţa, ci în a o colora cu vervă.

Deoarece şi anecdota ca atare are o valoare. Plictisit de marile probleme ale angajării, război, ţeluri ultime, condiţia umană, un public larg aşteaptă ca romanul de azi să-i ofere fie o istorie dură şi dramatică, fie una savuroasă, şi picantă, dar, în orice caz, o istorie care să prezinte omul în calitate de *civil*. Începând din 1948 e vizibilă reacţia împotriva romanului care aduce în scenă *marile* „angajări" umane: război, cruciadă, ideologie, experienţe politice, experienţe metafizice. Franţa vrea să revină la *micile* drame ale vieţii normale, ale *vieţii civile,* vrea să nu se mai simtă „mobilizată" la frontierele patriei, ale umanităţii ori ale angoasei umane. Tot apărând raţiunea existenţei, ne-am dat seama că ne pierdem pofta de viaţă...

Noul realism e marcat de probleme civile, sociale, personale, pitoreşti, picareşti. Romanul devine o istorie interesantă, care nu mai vorbeşte însă despre *tot:* e o anecdotă, în sensul acesta, Roger Peyrefitte, după câteva foarte frumoase cărţi, reţinute şi intime, ca, de pildă, *Prieteniile particulare* şi *Moartea unei mame,* îşi descoperă vocaţia în culegerea de anecdote. O bursă de studii în Grecia *(Oracolul), o* legaţie a Franţei *(Ambasadele),* flecăreli, amintiri şi resentimente *(Sfârşitul ambasadelor),* indiscreţia unui cronicar care l-a citit prea mult pe Anatole France *(Cheile sfântului Petru),* plăcerea revelării intrigilor secrete, cu precauţiile necesare preîntâmpinării unui proces de defăimare *(Cavaleri de Malta),* toate îi slujesc drept pretext pentru a înşira anecdote, asemenea unui om de lume care spune peste tot ceea ce s-ar cuveni spus numai în anumite ocazii.

Mai explicit, interesul pentru anecdotă deschide calea marelui roman-reportaj, cel care, într-o manieră dramatică, prezintă cititorului liniştit, instalat în fotoliul său, ceea ce numim cu grandilocvenţă „problemele timpului nostru". Aşa sunt reportajele romanţate ale lui Michel Cesbron, asupra unor probleme de arzătoare actualitate, preoţi-muncitori sau copii delicvenţi *(Sfinţii ajung în iad, Câini pierduţi fără zgardă),* Jean Hougron, Paul Tillard; amintirile patetice ale Christinei Arnothy *(Am douăzeci de ani şi nu vreau să mor);* realismul romanţios al lui Serge Groussard *(Femeia fără trecut, Un ofiţer cu tradiţie);* tablourile africane ale lui Mohamed Dib, Mouloud Mamimeri, Albert Memmi; clasicele fresce sociale ale lui Michel de Saint-Pierre *(Aristocraţii, Scriitorii);* documentatele romane exotice ale lui Michel Droit, Jacques Lanzmann, reportajele-meditaţii ale lui Jules Roy. Stilul lor seamănă cu al reportajului: „Căldura e boala acestui ţinut. Ori te obişnuieşti, ori crapi. E mai bine să te obişnuieşti. Când am ajuns la postul din Quang-Khe, trei zile după atac, bătea vântul dinspre Laos."[1] Descrierea pitorească reintră în drepturile ei: „Cele două încăperi ocupate de familiile celor doi fraţi Teng erau nişte cuşti întunecoase, folosite de generaţii întregi, în spatele prăvăliei unui imobil care, ìntr-una din zilele următoare, va ceda locul unui zgârie-nori nou-născut, fără doar şi poate cubist."[2]

Iată-ne într-o lume vizibilă, într-o lume ce poate fi zugrăvită în trăsături mari, în acea lume care a atras romanul către gazetărie, către „document". Un scriitor realist mai „clasic" şi mai exigent, cum e Roger Ikor, se răzvrăteşte împotriva degradării realismului: „Actualul faliment al romanului e cel care lărgeşte câmpul de acţiune al mărturiei: de dorul fragilor rozi şi cotoarele, te mulţumeşti şi cu reportajul dacă nu ai altceva mai bun."[3]

Dar „gazetăria" impunându-şi tocmai „centrarea" şi colorarea evocării romaneşti, o transformă într-un „fapt divers". Şi atunci, anecdota, substituindu-se dramei morale, zugrăvirii unui mediu ori unui suflet, se impune în primul rând prin valoarea ei de dramă de actualitate: o femeie care şi-a omorât

---

[1] Jules Roy: *La bataille dans la rizière,* Gallimard, 1953. p. 166.

[2] Serge Groussard: *Quartier chinois,* Albin Michel, 1953, p. 73.

[3] Roger Ikor: Mise *au net,* Albin Michel, 1957, p. 194.

bărbatul se refugiază pe un şlep, e găzduită cinci zile de căpitan, care nu o cunoaşte (Serge Groussard: *Femeia fără trecut);* un ofiţer francez trebuie să se despartă de femeia iubită (Georges Auclair: O *dragoste germană);* câţiva inşi se întâlnesc, se pierd, se reîntâlnesc, pe o stradă animată din Paris (Paul Guimard: *Strada Le Havre).* Scopul cărţii este acela de a prezenta, asemeni unui „dosar" romanţat, un „caz uman": secretele unui alcoolic care se confiază patronului unui bar din provincie (Antoine Blondin: O *maimuţă iarna*). Anecdota poate fi mai consistentă, ea poate aduce în scenă, de pildă, cazul singular al omului care vrea să ferească de vânători pe ultimii elefanţi din Africa (Romain Gary: *Rădăcinile cerului).* În acest sens, romanul, confundându-se cu reportajul dramatic, urmăreşte de cele mai multe ori exotismul: revolta minerilor din ţinutul Amazoanelor (José André Lacour: *Moartea în grădină);* ciudata pasiune militară a unui colonel englez, luat prizonier de japonezi (Pierre Boulle: *Podul de pe Kwaï);* construirea unui baraj în Extremul Orient (Marguerite Duras: *Un baraj va stăvili Pacificul);* revoluţiile dintr-un minuscul stat arab (Henri Castilou: *Legiunea Oumrah).*

Roman „documentar", ce-şi regăseşte vâna realistă o dată cu Roger Ikor sau Paul Vialar, dar care-şi stimulează inspiraţia prin studiul gazetăresc al unui „caz" sau al unei „probleme": Cesbron şi preoţii-lucrători, Michel de Saint-Pierre şi „bluzoanele aurite" în *Noii aristocraţi.* Aci, verva reînnoieşte zugrăvirea realistă prin anchetă şi reportaj.

În acest domeniu Georges Simenon, în pofida stilului său de-o înspăimântătoare paloare, a impus ceea ce s-ar putea numi estetica şi problematica „romanului-fapt-divers", romanului care, dintr-o anecdotă, extrage maximum de adevăr uman la care pot ajunge tehnicile realiste. Şi într-adevăr Simenon îşi construieşte totdeauna romanele *în jurul* unui fapt divers – în general o crimă. Romancierul îl depăşeşte însă în măsura în care îl foloseşte numai pentru a revela fondul niţel cam tern al conştiinţei umane şi ipocriziile ei. În *Văduvul* (1960) de exemplu – nu putem lua, dintre cele trei sute de romane ale lui Simenon, decât un exemplu – un bărbat este părăsit de soţia lui, pe care poliţia o găseşte moartă într-un hotel. În acest roman „poliţist" ancheta trece pe planul al doilea; şi, de altfel, cel oare o întreprinde e soţul, poliţia stabilind rapid că femeia s-a sinucis. Lui Jeantet – eroul cărţii – nu-i mai rămâne decât să descopere *de ce* s-a sinucis soţia lui; şi, încetul cu încetul, înţelege că din vina lui: în decursul unei lente reconstituiri *psihologice,* Jeantet descoperă că, fără nici un fel de îndoială, era un laş... Faptul divers slujeşte drept pretext, drept punct de plecare pentru o veritabilă autopsihanaliză a anchetatorului care se confunda cu vinovatul... Tema reală a cărţii e, la urma urmelor, „sartriană": un om înţelege treptat cum ipocrizia, optimismul, nevoia de confort, „reaua lui credinţă" au împins-o pe soţia sa la sinucidere.

Vom regăsi acelaşi procedeu şi aceeaşi abilitate la numeroşi romancieri italieni, preocupaţi şi ei de zugrăvirea „relei-credinţe", de studierea "cazurilor" judiciare. *Proces cu uşile închise* de Orio Vergani e un fel de dublu registru al vieţii; la suprafaţă un fapt divers: Antonietta Faedis ucisă de soţul pe care-l înşela; în contrapunct şi în timpul desfăşurării procesului, ancheta psihologică şi morală asupra responsabilităţilor crimei.

* * *

Sub numele modern de *flash* ori de fapt divers, anecdota domină într-o producţie romanescă adaptată condiţiilor de concurenţă impuse de jurnalul tipărit ori televizat. Până unde această literatură „regizată" rămâne literatură în sensul onorabil al cuvântului (rezistând şi astăzi lecturii...)?

În comparaţie cu celelalte surse de hrană a imaginaţiei – „informaţie", reportaj, anchetă, dramă radiofonică ori televizată – romanul anecdotic şi realist s-a „apărat" prin intervenţia *personalităţii* naratorului. Ea colorează opera tipărită, conferindu-i prin „stil" – adică prin gesticulaţia afectivă şi colerică a povestitorului – caracterul original.

De aceea noul realism avea să se dezintereseze de obiectivitate şi să se întemeieze pe *dispoziţia şi verva* naratorului: atunci când mii de cititori îl preferă pe Hervé Bazin, ei aleg, fără să-şi dea seama – în domeniul romanului realist şi narativ – un romancier care, prin agresivitatea sa personală, păstrează valoarea stilului scris.

Cu greu scriitorul se deosebeşte în acest caz de reporter, poate doar prin logoree. El nu face decât să ofere cititorului, cu o brutalitate temperată prin nuanţă şi vervă, evocarea realistă a unui mediu necunoscut cititorului. Un spital de psihiatrie, cu delirurile „furioşilor" în C*u* c*apul de pereţi de* Hervé Bazin: „Arthur nu dispreţuia spectacolul unei mici încăierări. Circ pe gratis! Revoltă prin procură! În jurul lui, fluierăturile se împleteau şi se despleteau ca nişte stridente serpentine. Pacientul, aprobat pe tăcute, se lupta cu gardienii, le sfâşia cămăşile (...). Ochii i se aprindeau, scânteiau în penumbră. Scotea flăcări pe nări. După ce eroul era învins, legat, transportat în altă secţie şi pus sub atentă supraveghere, vociferările

încetau făcând loc comentariilor. Ce subiect nimerit pentru o discuție! Ce bârfă!"[1] Iată o scenă pe care cititorul, aşezat liniştit în fotoliul său, n-a văzut-o niciodată în „viața civilă".

Romancierul nu mai joacă aici rolul de analist, ci pe cel de „prezentator". El alege o scenă „frapantă", o „montează" şi o oferă ca hrană: niciodată nu a ținut într-o mai mare măsură seama de public decât acum, când, ziarist disciplinat, oferă spectatorilor imaginile pe care ei le doresc.

Arta „literară", exigența „literară" se refugiază atunci în afirmarea tumultuoasă a personalității povestitorului. Conştient de faptul că se înjoseşte tot înfățişând „urşi" şi „experiențe trăite", romancierul se retractează, se apără, îşi impune „stilul", adică propria-i umoare şi ironie.

***

Anecdotă pasionată unde importantă e, în primul rând, mărturia personală, valoarea noului realism constă, înainte de orice, în logoreea martorului. Cel mai adesea, această logoree este alimentată chiar de experiența naratorului: Hervé Bazin a dus într-adevăr o viață grea după ce şi-a părăsit familia, Michel de Saint-Pierre s-a angajat într-adevăr ca marinar de punte, Georges Arnaud a fost într-adevăr vagabond în America, Jean Hougron – aventurier în Indochina. Actor şi autor se identifică mai mult ca oricând.

Desigur, *Adolphe, Dominique* – şi chiar *Rene* – traduceau o aventură intimă a autorului; dar o ...transpuneau, îi dădeau o formă, transformând-o în „roman intim". *Misterul Frontenac* ori *Cuceritorii* recurgeau la experiența lui Mauriac sau a lui Malraux; autorul îşi „despersonaliza" într-un fel amintirile, le făcea „imaginare", le suprapunea o intrigă romanescă, le dădea, în sfârşit, o rezonanță „metafizică" sau morală care n-ar fi putut fi imediat percepută în viața trăită...

Brutala tendință realistă născută în 1948 dispreţuieşte orice fel de „transpunere", înloouind-o cu introducerea directă a urii, a furiei, a amintirilor colorate ale naratorului. A dispărut distanța, separarea netă între „romanul", operă literară, şi confesiunea pitorească, înflăcărată, brutală a unui om care vorbeşte lăsându-se în voia torentului propriilor lui impulsuri şi resentimente. Tocmai caracterul de „mărturie", de „viață trăită" seduce publicul şi se impune începând din 1948... Suntem destul de departe însă atât de arta romanului cât şi, fără îndoială, de romanul ca artă.

Această artă literară e arta „picarescului": un erou nestatornic, cinic, trecând mereu prin alte şi alte aventuri, slujeşte drept pretext pentru o sistematică şi savuroasă satiră a societății omeneşti. Totul e corupt, scălâmb şi scrâşnit; şi totul e denunțat fără cruțare, râsul, iritarea şi, deseori, un dram de sfidare constituind estetica şi morala cărții; „Când locuitorii planetei vor deveni oleacă mai pretențioşi, mă voi încetățeni ca om. Până atunci, prefer să rămân fascist, chiar dacă lucrul ăsta e cam baroc şi obositor."[2]

Tonul exasperat, folosirea invectivei şi apostrofei la adresa cititorului îşi găsesc o îndepărtată origine în opera lui Céline. Zeflemistă, plină de vervă, povestirea gălăgioasă, dezabuzată şi puternică din *Călătorie la capătul nopții* revelase parcă unei întregi generații o formă a lirismului romantic. Totul era făcut din constatări cinice, fără drept de apel: „Pentru a nu ajunge în situația dezgustătoare de a fi săraci, suntem obligați, avem datoria de-a încerca totul, de-a ne îmbăta cu orice, cu vin ieftin, cu masturbația ori cu cinematograful".[3] În această picarescă şi familiară viziune asupra existenței, exprimată într-un limbaj lipsit de orice fel de reținere, predomina un pesimism puternic, uneori chiar plin de bună dispoziție: „Nu în iertare constă curajul, iertăm totdeauna prea mult! Şi asta nu serveşte la nimic, e un lucru dovedit (...). Ascultați-mă pe mine, într-o seară ar trebui să-i adormim pe vecie pe cei fericiți cufundați în somn şi, aşa, să isprăvim o dată pentru totdeauna cu ei şi cu fericirea lor. A doua zi vom deveni liberi să fim cât ne place de nefericiți..."[4] Strălucitoare şi personală în primul rând, înfrânată încă de sintaxă, satira lui Céline va fi tot mai accentuată, mai exasperată – să comparăm, în acest sens, stilul din *Călătorie la capătul nopții* (1932) cu acela din *Nord* (1960) – ajungând până la a-l face pe fostul Bardanu să „se îmbete cu cuvinte".[5]

Torent verbal în care a dispărut orice urmă de sintaxă: „Iată-ne din nou pe rogojina noastră... vroiam să nu ne pese de nimic, să dormim... şi, dimpotrivă, o clipă de grijă! lumea grecilor, lumea tragică, griji ziua şi noaptea... aceleaşi chiar şi pentru cei dinafară legii... lumea nouă, moralistă, fățarnică, automobilistă, alcoolică, lacomă, canceroasă, nu cunoaşte decât două nelinişti: «fundul ei? interesul ei?», de rest puțin îi pasă! Proletari şi plutocrați reuniți! De acord!... iar nouă, vagabonzi hăituiți, nu ne arde de

---

[1] Hervé Bazin: *La Tête contre les murs,* Grasset 1949. p. 87.
[2] Roger Nimier: *Le Hussard bleu,* Gallimard, p. 16.
[3] Louis Ferdinand Céline: *Voyage au bout de la nuit,* Denoël, 1932, p. 264.
[4] *Ibidem,* p. 265.
[5] Louis Ferdinand Céline: No*rd*, Gallimard, 1960, p. 86.

dormit..."[1]

* * *

Denigrator violent, cinic, sadic, ca şi Céline, Henry Miller, american evadat, transformă şi el romanul într-o confesiune torenţială, pitorească, exasperată. Atât în seria *Tropicelor,* cât şi în *Crucificare în roz (Sexus, Nexus, Plexus),* povestirea dezordonată, susţinută de personalitatea pregnantă şi puternică a naratorului şi de câteva personaje neînsemnate – totdeauna inşi neverosimili – este alcătuită din episoadele insolite ale unei vieţi dezlânate, presărate cu invective. Dar, în vreme ce Céline răcneşte împotriva lumii moderne, apărând, la urma urmelor, bunul-simţ al lui Clément Vautel, Miller ţopăie şi se strâmbă, urlă şi deplânge vacuitatea spiritului şi absenţa sufletului: „Părăsesc partida, nu mai continui jocul. Nimic valabil, după părerea mea cel puţin, nu se mai poate realiza astăzi."[2]

O lume obscură, degradată, descompusă, în care fiecare fiinţă e un monstru pitoresc. Absurditatea evidentă a acestui univers fără ieşire capătă o valoare dostoievskiană: „Viaţa americană, de la mediul gangsterilor până la cel al intelectualilor, are nenumărate afinităţi cu miile de faţete ale existenţei cotidiene din Rusia, aşa cum este ea înfăţişată de Dostoievski. Există vreo dovadă mai bună decât oraşul New York, pe trotuarele căruia ideile lascive, ignobile ori demente cresc ca pirul?"[3]

Subtextul torentelor verbale din opera lui Céline ori Henry Miller exprimă singurătatea exasperată a omului într-o lume care nu îl satisface. Acest picaresc disperat este cu totul altceva decât *„romanul condiţiei umane",* în care Malraux sau Camus traduceau singurătatea *metafizică*. Nu tăcerea Universului ori a lui Dumnezeu dezamăgesc aici. E vorba despre o dezamăgire mai directă, mai brutală: dezamăgirea omului devenit adult, un adult care descoperă că de fapt lumea adulţilor nu există, că nu e populată decât de iresponsabili şi de epave.

Picarescul disperat îşi găseşte şi el tonul propriu, tonul confesiunii fără speranţă, al invectivei exasperate: vocea groasă a unui bărbat puternic şi dur se rostogoleşte peste o lume inconsistentă; voce plină de halucinaţii verbale, de excese ale limbajului, de dispreţ, de grotesc, ca în primele rânduri din *Nexus:*

„– Hau! Hau! Hau!

Lătrături în noapte. Scheaună! Scheaună! Strig, dar nimeni nu-mi răspunde. Urlu, dar n-aud nici cel mai slab ecou.

– Ce preferi: Orientul lui Xerxes sau Orientul lui Cristos?

Ce singur sunt... şi creierul ăsta care mă mănâncă. În sfârşit singur, e minunat! Dar nu e ce credeam. Ah, dac-aş putea fi faţă-n faţă cu Dumnezeu!

– Hau! Hau! Hau! Hau! (...).

Mă numesc Isaac Poussière. Mă aflu în al cincilea cerc al Paradisului lui Dante..."[4]

Nimic nu poate dezvălui mai clar lumea guvernată de exasperare, de lirism ori de exces, în care a intrat romanul şi nici varietatea actuală a registrelor lui decât compararea acestor strigăte disperate cu începutul unui roman cuminte – care se vroia şi el liric şi violent – din prima perioadă a secolului XX: „În sandale, fără ciorapi, cu umerii şi braţele înnegrite de soare, într-un maiou mulat pe corp, în pantaloni scurţi din pânză roşie decolorată – ca un adevărat pescar – Alexandre ieşi din cabina strâmtă..."[5] Se poate oare concepe, în cuprinsul aceluiaşi „gen", existenţa a două stiluri atât de deosebite, deşi cu intenţii comune? Unul – mândru şi cochet în mica descriere îngrijită – ne introduce într-o lume familiară lipsită de nelinişti. Celălalt, al lui Miller, rebel faţă de orice politeţe, plin de haz, necuviincios, vizionar şi grosolan, aruncă peste furia realului un misticism fără speranţă...

---

[1] *Ibidem,* p. 150.

[2] Henry Miller: *Nexus,* Corrêa, 1960, p. 44.

[3] Henry Miller: *Nexus,* p. 27.

[4] Henry Miller: *Nexus, p. 9*.

[5] Victor Margueritte: *Le Chant du berger,* Flammarion, p. 5.

XVI Stilurile narative: picarescul modern

De la picarescul amabil dinaintea războiului la picarescul arţăgos. – Severitatea satirei împotriva prostiei omeneşti. – Pierderea iluziilor şi cruzimea eleganţei. – Un realism subiectiv. – Picaresc german şi picaresc anglo-saxon. – De la mizerabilism la cinism. – Saul Bellow şi Pier Paolo Pasolini. – Odisee comice. – Roger Vailland şi Legea. *– Picaresc şi populism. Picarescul în slujba realismului.*

Între 1948 şi 1960, când trebuia găsit un pretext pentru furia vervei şi pentru acel dezgust uşuratic faţă de viaţă, caracteristice epocii, inspiraţia picarescă a fost transmisă în Franţa, începând cu romanul „ironic" şi *Pivniţele Vaticanului,* de către povestitori maliţioşi, înainte de a publica, în 1959, o carte umoristică destinată „marelui public", *Zazie în metrou,* Raymond Queneau pusese în mişcare, cu douăzeci de ani mai devreme, marionetele comice din *Departe de Rueil:* poetul Louis-Philippe des Cigales, viaţa cartierelor periferice şi ciudata epopee a copiilor cuprinşi de febra cinematografică, crezându-se eroi de cinema, pe vremea când cinematograful era cu desăvârşire epic... Aci, aspectele comice ale prostiei omeneşti erau surprinse pe viu, fără complezenţe facile, şi regizate cu spirit; în *Prietenul meu Pierrot* ori în *Departe de Rueil,* Raymond Queneau juca acelaşi joc ca şi Charles Sorel cu trei secole mai devreme, în *Păstorul extravagant*. La fel, Marcel Jouhandeau în zugrăvirea Chaminadourului – în care unii au recunoscut Guéret-ul, oraşul său natal – făcea o cronică plină de cruzime în genul „picarescului ironic", în maniera lui Gide. Iar Marcel Aymé a devenit cunoscut prin *Iapa verde* – o satiră glumeaţă, liberă, amabilă, la adresa unui sat caricatural – carte considerată clasică în literatura „contemporană" a anilor 1935.

Picarescul dintre cele două războaie se putea confunda cu „fantezia". Nu conţinea el oare un anume arbitrar, arbitrarul povestitorului vesel de la care aşteptăm, din principiu, numai personaje caraghioase, ca acelea din desenele lui Dubout, contemporan al lui Queneau, Jouhandeau, Marcel Aymé?

Chiar dacă îi este superioară prin ton, prin reuşita verbală şi literară, această artă amabilă şi calculată – reluată, apoi, de Ladislas Dormandi – are puţine puncte de contact cu "picarescul pasionat", arţăgos, brutal, care domneşte după 1950. Atunci când Queneau ori Marcel Aymé luau omul în derâdere, ei făceau publicului cu ochiul, ca şi cum ar fi pus la cale o farsă, un joc de inteligenţă: era o operă burlescă, mai mult sau mai puţin amestecată cu amintiri suprarealiste la Queneau, de pildă. Dimpotrivă, atunci când generaţia următoare Hervé Bazin, Georges Arnaud, Michel de Saint-Pierre prezintă unchii, părinţii, prietenii şi colegii lor, adică întreaga societate, ca pe nişte marionete fără suflet, puse în mişcare doar de o ambiţie infantilă, de un conformism pueril, de pasiuni meschine şi de laşităţi dezgustătoare, nu mai este vorba de un *joc:* autorul nu mai vrea să provoace râsul dintr-o pornire către farsă, ca Marcel Aymé. Îi prezintă pe contemporani ca pe nişte marionete, la modul serios şi dintr-un punct de vedere realist; el n-o face pentru a scrie un roman „comic", ci pentru că aşa-i simte că sunt. Tânărul erou din romanul lui Romain Gary nu mai vede în locul oamenilor care şi-au pierdut în ochii lui – prin înfrângere, laşitate, calcul – demnitatea şi existenţa, vede dar veşmintele: „Mergeau pe trotuare, cumpărau ziare, luau autobuzul, mici singurătăţi ambulante care se salută ori se ocolesc, mici insule pustii care nu cred în existenţa continentelor. Tata mă minţise, *oamenii nu există* şi ceea ce vedeam pe stradă era doar un vestiar, nişte veşminte (...). Nu vedeam decât un vestiar derizoriu şi mii de figuri care imitau, înjosindu-l, chipul omenesc..."[1]

Optica nu mai e aceea a romanului „ironic" şi nici a picarescului tradiţional. Nu dintr-o *convenţie* literară un anume roman adoptă, în desfăşurarea vervei lui, intenţiile caricaturii ori ale zeflemelii, ci dintr-o sinceritate şi dintr-o violenţă care vor dura, fireşte, cât şi tinereţea autorului... Nu acest lucru e însă important. Important e faptul că s-a născut o nouă optică „picarescă", aceea care foloseşte intenţia picarescă nu ca pe un procedeu literar, ci ca pe o iritare reală, trăită... Caz neobişnuit în istoria literară, fiindcă n-au mai existat romane care să transcrie *direct,* fără transpunere, fără procedee, arţagul autorului.

***

Luând, prin convenţie şi prin alegere deliberată, drept punct de pornire un „erou" cinic, adesea dezinvolt şi superior, care de cele mai multe ori scapă cu obrazul curat din joc, câteodată, rareori totuşi, copleşit de mediocritatea contemporanilor, însă lucid şi ironic, noul realism francez condamna *a priori* la

[1] Romain Gary: *Le Grand vestiaire,* Gallimard, 1948, p. 159.

caricatură, la zeflemea şi la dispreţ obiectul însuşi al studiului său: existenţa umană, societatea umană... Însemna a fixa dinainte şi din principiu interesul cititorului asupra locvacităţii şi vervei naratorului, şi a face din universul înconjurător o sinistră şi caraghioasă comedie. Tânărul revoltat al lui Michel de Saint-Pierre e cuprins de nelinişte şi dezgust în faţa surprinzătoarei slugărnicii a oamenilor, în faţa mediocrităţii existenţei: „Marc se gândea la nemaipomenita supunere a omului. Îşi aminti de drumul pe care-l făcea zilnic cu metroul când se ducea la cursurile sale de medicină. Oră de mare aglomeraţie. Oameni grăbiţi în spaţiu, grăbiţi în timp, femei cu pălăria pusă strâmb, bărbaţi cu cotul agresiv... Totuşi, fiecare bărbat, fiecare femeie accepta incomoditatea, atingerea feselor vecine, jilăveala generală şi izul răsuflărilor. «Scuzaţi-mă, domnule» spunea tuturor un tânăr voinic, bine îmbrăcat, cu înfăţişare sportivă, care se lăsa îmbrâncit. Vigoare fizică umilită, fantezie vestimentară strangulată şi mii de alte simptome: din toate părţile se atenta la integritatea fiinţei umane. Lumea era nivelată, folosindu-se cuvinte mari şi confuze, ca «social» şi «colectiv». De ce? în ce scop? Şi cum se va sfârşi oare acest tropot, această conspiraţie a turmelor?"[1]

Asupra aceleiaşi deziluzii se opreşte şi Romain Gary în *Marele vestiar,* odiseea unui copil ajuns la vârsta perfidiilor în clipa Eliberării Franţei.

„ – Léonce.

– Ce?

– Crezi că oamenii există?

– Lasă-mă-n pace.

Unde erau acei oameni faimoşi despre care-mi vorbise tata, despre care toată lumea vorbea atât?"[2]

Pe aceşti oameni, romanul cinic îi înfăţişează ca fiind înşelaţi de o viaţă socială molcomă, mediocră, conformistă. Bertrand Poirot Delpech îi invectivează, reuniţi într-o turmă înfricoşată care participă la o adunare pseudoculturală: „V-a plăcut doar să aveţi un cuib călduţ, ca animalele. Începeţi, mai degrabă, prin a învăţa că se trăieşte în singurătate. Nu vă bizuiţi pe nimeni. Rugaţi-vă, dacă sunteţi femei, blestemaţi, dacă sunteţi bărbaţi, dar încetaţi de-a da din cap la auzul celor mai slabe ecouri ale unei culturi de care soarta v-a lipsit. Mentorii voştri vă înşală şi vă trădează turnând acest balsam „sintetic" peste nişte răni pe care le ştiu incurabile. Ei se află aici pentru ei, nu pentru voi, acest mic apostolat le satisface sensibilitatea lor de fetiţe."[3]

În timp ce realismul tradiţional se ocupa de mecanismele sociale a căror imagine romanescă a dat-o, primul, Balzac, noul realism atacă slăbiciunea „congenitală" a oamenilor, slăbiciune independentă, consideră el, de condiţiile sociale şi care va sluji drept ic în romanul vervei. Cinic într-o măsură mai mare sau mai mică, dar totdeauna lucid, „eroul" noului roman este literalmente copleşit de prostia oamenilor: „Tu nu-i cunoşti, Lila. De zece mii de ani se antrenează din tată-n fiu, ba mai au şi talent! Ascultă-i pe victime şi pe călăi, pe imbecili şi pe mârlani, căci îi pun în aceeaşi oală pe toţi... Priveşte-i... Da, sunt abili, industrioşi... Ce n-au inventat ei oare?! Ascultă-i vorbind... Sunt mulţumiţi de ei înşişi, sunt satisfăcuţi... «Suntem civilizaţi, facem progrese în fiecare dimineaţă. Să nu credeţi că suntem nişte mai-muţe. Noi gândim.» Tu, Lila, nu-ţi dai seama cum sunt. Te laşi amăgită. Marile descoperiri, dezintegrarea atomului, penicilina, fericirea maselor. A, în idei nu-i întrece nimeni! Ele se-nvârtesc tot timpul în căpăţânile lor, au idei pentru toate gusturile; unii vehiculează explozibile, alţii – cei mai răi – trăiesc de pe urma principiilor înalte, sunt purtători de idei, de germeni. Gâlgâie de sentimente nobile, au viciul bunătăţii, iubesc omul, ei, apostolii care sfârşesc invariabil în pielea jandarmilor, care plictisesc pe toată lumea, care omoară în numele dreptăţii şi al carităţii şi care ştiu cum să-şi împace conştiinţa..."[4]

De aceea marea temă realistă e, cel mai adesea, studiul „iluziilor pierdute", al ambiţiei abile şi secătuitoare în faţa unei lumi josnice, demne de dispreţ. Adevărul realist al epocii rezidă în confesiunea uneori picarescă, alteori de o desăvârşită sinceritate: „Toate – sau aproape toate – reuşitele ce mi se propuneau drept exemplu erau rezultatul unei exploatări publicitare lipsite de discernământ (...). Foiletonistul la modă, politicianul corupt, criminalul ori cercetătorul onest se perindau cu toţii, talmeş-balmeş, pe ecranele cinematografelor şi televiziunii, fără nici o tranziţie, împărţindu-şi favoarea *sunlight-urilor* si însemnele popularităţii. Tot mai mulţi indivizi aveau drept scop mărturisit să-şi vadă numele reprodus şi „tămâiat", nu legat de vreo operă însemnată (...). Important era să se vorbească despre tine, înainte de a fi realizat ceva, cât de puţin..."[5] Aşa se explică inflexiunea realistă şi totodată maliţioasă a romanului-mărturie: croindu-şi drum într-o societate coruptă, romancierul exprimă doar febra şi dispreţul

[1] Michel de Saint-Pierre: *La Mer à boire,* Calmann-Lévy, 1951, pp. 14-–15.

[2] Romain Gary: *Le Grand vestiaire,* Gallimard, 1948, p. 168.

[3] Bertrand Poirot-Delpech: *La Grasse matinée,* Denoël, 1960, p. 70.

[4] Jean Hougron: *Par qui le scandale...,* Del Duca, 1960, p. 36.

[5] Gilberte Ganne: *Le Panache blanc,* Gallimard, 1960. pp. 88-–89.

care-i mai rămân după toate cele văzute. Şi o face, cel mai adesea, cu o urmă de insolență şi cu o vizibilă ironie. O tânără actriță vrea să facă carieră:

„ – Ai face mai bine să încerci la radio. Ți-am spus doar că acolo vărul îți poate pune o pilă.

El nu era chiar atât de sigur că «pila» vărului de la Ministerul de interne era atât de eficientă pe cât îi plăcea să spună.

– Poate multe, crede-mă.

– Ți-am spus că radioul nu mă interesează. În ori ce caz, nu mă interesează acum.

– Radioul plăteşte, domnişoară, în timp ce toate teatrele astea mici nu aduc nici un câştig... Şi nici n-au nevoie de tine."[1]

Ambiții vulgare, descrise fără înconjur, ambiții meschine şi în afara lor nimic altceva decât putregai. Şi totuşi, tânăra actriță va reuşi, în urma unei combinații în care „şansa" ei depinde în acelaşi timp de un ziarist, de proprietarul unui grajd de cai şi de un prinț egiptean: aceasta e lumea mult lăudată a „succesului" parizian, denunțată chiar de cei dinlăuntru! ei. O lume goală, exacerbată, pasionată. Dar, în măsura în care, începând din 1950, în viața literară franceză deveneai „romancier" cu ajutorul unor asemenea combinații, numeroşi romancieri nu aveau de comunicat nimic altceva decât condițiile destul de ciudate în care s-a desfăşurat lupta lor pentru a deveni romancieri... Se ajunsese la un realism dezinvolt, nesățios, la un realism care se autodevora.

* * *

Chiar şi romanul de analiză în tradiția lui *Adolphe* e reînnoit de o anume febrilitate, de o nervozitate „modernă". Autorul, naratorul, eroul sunt judecători, martori temuți: „Totuşi Concha avea totdeauna aerul că mă priveşte cu un amuzament ce nu era altceva decât surprinderea de a mă vedea atât de îndrăgostit de ea, atât de preocupat să-i ascund dragostea mea şi atât de neîndemânatic în acest îndoit rol. Îşi apleca nițel capul privindu-mă, aşa cum facem când ne uităm la copii sau la animalele care ne sunt dragi. Deşi nici un muşchi al feței nu i se clintea, surâdea atât de evident, încât vedeam în ochii ei jocul acela imprecis şi plin de cruzime pe care mi-l opunea atât de des."[2] Aci, perfecțiunea analizei e străbătută însă de înfrigurare, iritare, nelinişte, ea regăsind tonul dezinvolturii pasionate care marchează epoca: „Răzbunarea e un fel pe care-l mănânci cu cine poți, cu condiția ca toți convivii să aibă aceeaşi poftă. Şi dacă sosurile sunt variate, oamenilor li se deschide totdeauna pofta de mâncare; unii mănâncă resturile lăsate de ceilalți, fără scârbă. În dragoste, de asemenea, e mai bine să nu participi la plată."[3]

După Jean-Louis Curtis *(Tinerii, Pădurile nopții),* alți romancieri „psihologişti"' – Philippe Sollers, Jean-Loup Dabadie sau Geneviève Dormann de pildă – sacrifică, până la urmă, psihologia în favoarea cruzimii. Realitatea e înfățişată numai şi numai pentru a fi acuzată, iar realismul – psihologic sau nu – cedează în fața nerăbdării şi a unui anume dispreț. E tot *un realism pasionat,* mai pasionat, mai exacerbat – până la a deveni gol şi deznădăjduit – decât preocupat să redea realitatea. O întreagă epocă, o întreagă generație de scriitori s-au văzut puşi „în postura de observatori malițioşi pe oare noi am acceptat-o bucuroşi. Nu ne scăpa nimic Vânam ridicolul cu o rigoare justificată de speranța că noi nu vom putea fi niciodată atinşi de acelaşi ridicol. Privindu-i pe ceilalți, ne izolam şi mai mult, ne mențineam la un nivel superior, denunțând fără cruțare toate atitudinile care ar fi trebuit, după părerea noastră, evitate. Era o grădină zoologică, un circ fără taxă la intrare, un film perpetuu."[4]

***

Întemeiată pe verva autorului şi pe disprețul față de oameni, inspirația „picarescă" fusese anunțată de operele lirice şi virulente ale lui Céline, de atrocele şi zgomotoasele romane de război ale lui Malaparte *(Pielea, Kaputt),* şi, de asemenea, de o întreagă generație de romancieri americani. Stilul „picaresc modern" e stilul dominant al epocii postbelice; el traduce iritarea individului entuziast şi dezabuzat în fața unei lumi mincinoase care şi-a regăsit pacea ia mediocritate, confortul în abrutizare, liniştea în teama de război, înălțarea socială în cultul pentru „titluri" şi intrigi, dragostea în erotism. În sensul acesta, noul picaresc reprezintă un fenomen general, şi aici, în acest curent mai vast, trebuie situat „romanul vervei" din Franța, roman care are drept caracteristică națională dezinvoltura.[5]

---

[1] Marcel Moussy: *Babylonia,* Ed. du Seuil, 1960, p. 39.

[2] Phillippe Sollers: *Une Curieuse solitude,* Éd. du Seuil 1958, p. 49.

[3] Jean-Loup Dabadie: *Les Yeux secs,* Éd. du Seuil, 1958, p. 77.

[4] Geneviève Dormann: *La Fanfaronne,* Éd. du Seuil, 1959,p. 62.

[5] Fiind una din epocile în care inspirația romanescă nu a produs opere mari, exprimându-se doar prin cărți interesante, sunt obligat să caracterizez această inspirație nu prin câteva mari cărți europene, ci prin exemple multiple. Pentru a evita

Mai întâi tragic şi exacerbat, cu *Chestionarul* lui Ernst von Salomon, apoi documentar cu *Stalingrad* de Theodor Plievier, plin de facilitate la Hellmut Kirst *(08/15* etc), „romanul de război" german evocă, într-un mod oarecum dur, dezordinea, confuzia, viaţa zdruncinată şi brutală, adică toate elementele unui picaresc din care bucuria a dispărut, unui picaresc dominat de resentiment şi favorizând înflorirea caricaturii, vervei, aventurii, a sensului vieţii trepidante, ca în *Ţărmurile verzi ale Spreei* de Hanz Scholz. În această ordine de idei, *N-a venit încă sfârşitul de* Fritz von Unruh, epopee grotescă, sparge limitele genului. Şi în America, se impun, după povestirile tragice şi obiective despre război, zeflemeaua, ironia, forţa răzbunătoare, ca, de pildă, în *Proaspătă şi voioasă* de William Hoffmann.

Dar, pe lângă romanul de război, viaţa îmbucătăţită şi strangulată a secolului nostru dă naştere romanului rătăcitorului, aventurierului, declasatului magnific şi sordid: aventurile neverosimile, dar întotdeauna adevărate, realismul care răbufneşte în cele mai neînsemnate fragmente, sarcasmul individului într-o lume devenită eterogenă şi neinteligibilă. *Cei* ce *nu pot fi găsiţi* de Ernst Kreuder amestecă misticismul cu aventura burlescă. *La Porţile demenţei* de Wemer Warsinsky uneşte evidenta impostură a lumii reale cu dramele amneziei şi cu ispitele himerei... picaresc germanic, exacerbat, neguros, fulgurant...

Paralel, picarescul american se vădeşte a fi la fel de aspru, dar fără rezonanţe fantasmagorice. O lume heteroclită constituie „materia primă" a viziunii romaneşti. Putem găsi anecdota ciudată, aventura hazlie la Flannery O'Connor *(Cuminţenia în sânge),* unde sectele evanghelice devin pretextele unor episoade rocamboleşti. Morris L. West înfăţişează, în *Avocatul diavolului,* un episcop american în luptă cu un miracol calabrez. Mary McCarthy se rezumă în *O fată cuminte* la biografia unei tinere americane; dar, în pofida dramului de dulcegărie, nimic nu poate părea mai de necrezut şi mai nebunesc decât *Chocolatés for breakfast* de Pamela Moore.

Picarescul modern englez e, în principiu, mai rezervat, mai reţinut. Precursorul lui a fost Evelyn Waugh prin cărţile scrise înainte de 1942: nebuniile tineretului londonez în *Aceste trupuri josnice,* epopeea unui absolvent al colegiului Eton devenit escroc în *Purtare scandaloasă*... E suficient să cităm numele personajelor sale: Lady Circonférence, Mrs. Beste-Chetwynde, Mr. Prendergast, Lord Pastmaster – înfiorătorul homosexual supranumit Ambrose, şi Sir Alastair Digby Vaine-Trumpington... O întreagă societate descompusă, rătăcită în propria-i incoerenţă şi deziluzie:

„ – O! Nina, câte recepţii!

Serate mascate, primitive, victoriene, greceşti, serate cu cow-boys, serate ruseşti (...), în case, în hoteluri, pe vapoare, în localuri de noapte, în mori de vânt şi piscine (...); balurile cenuşii ale Londrei, balurile comice ale Scoţiei, balurile mizere ale Parisului, această înşiruire, această umanitate îngrămădită... Aceste trupuri josnice..."[1]

Acelaşi dezgust pentru viaţa artificială se exprimă şi în Franţa: baruri şi localuri de noapte, alcoolism şi disperare. În *Odihna războinicului,* Christiane Rochefort îşi conduce eroul printr-un sumbru plictis: „Făceam turneul cabaretelor: îmi plăcea spectacolul; lui Renaud – consumaţia; dubla lor întrebuinţare ne punea, o dată de acord. Atmosfera oricărui loc unde se putea bea îi plăcea lui Renaud. De când fusesem dresată să-mi ţin gura, mă ducea prin barurile din Montparnasse, din Saint-Germain, prin bistrourile din jurul Halelor, pe care le frecventase odinioară; îşi relua vechile obiceiuri, făcându-mi acum onoarea de a mă asocia; perora ore întregi în faţa unor personaje pe jumătate ameţite care nu înţelegeam prin ce îi trezeau interesul, dacă nu prin complicitatea deşeurilor; artişti rataţi, vagabonzi de toate clasele, într-un cuvânt, resturi ale societăţii. Toţi aceştia beau, evident, sau, dacă nu, se drogau; eu făceam figuraţie. Eram şoferul. Aşteptam ca Domnul să dorească să se întoarcă acasă. Fără mine, n-ar fi putut."[2]

Viaţa facilă şi iritată a intelectualilor faliţi marchează o anumită tentaţie a romanului picaresc englez ori francez: Waugh, Christiane Rochefort, *Nathalie* de Alexandra Orme. Aci era vorba însă de privilegiaţi şi de paraziţi. De fapt, nu numai ei aveau dreptul să zâmbească sau să rânjească dispreţuitor. Inspiraţia picarescă e deopotrivă o inspiraţie a aventurii şi a satirei sociale.

* * *

Noul picaresc se asociază confuziei bizare a unei existenţe dezlânate, unde eroul, domnul cu o mie de meserii, râde de fragmentele absurde ale societăţii heteroclite în care trăieşte, de escrocheriile la care se dedă... Nimic mai „modern" în sensul american al cuvântului, şi mai apropiat totodată de tradiţia

„catalogarea", pentru a nu cita romane străine, necunoscute publicului, îmi voi centra studiul pe romanul francez, referindu-mă, aluziv, şi la lucrările cu o inspiraţie similară din alte ţări.

[1] Evelyn Waugh: *Vile Bodies,* 1930.

[2] Christiane Rochefort: *Le Repos du guerrier,* Grasset, 1958, p. 98.

picarescă, decât *Aventurile lui Augie March* de Saul Bellow: un ştrengar din mahalalele Chicagoului care, în adolescenţa şi tinereţea sa, mânat de dispreţul faţă de lume şi de zeflemeaua lui cuceritoare, străbate, asemenea unor serpentine, lumea micilor traficanţi, a miliardarilor năuci, a văduvelor bogate, a originalilor, a bizarilor. De la mizerabilism la cinism, de la şcoala publică până la cele mai felurite imposturi, Augie March este – transpus în America de astăzi – picaroul bătrânului roman spaniol: „înţelegeam câteodată că începusem să renunţ la anumite protecţii vechi şi puternice, prin nimic înlocuite (...). Câte avertismente teribile nu primisem! Priveşte! O neghiobule, sărman imbecil, tu nu eşti decât un individ rătăcit într-o imensă umanitate şi nu însemni mai mult decât pulberea metalică răspândită într-un câmp magnetic (...). Atunci la ce bun să cauţi noi mijloace de a-ţi pierde libertatea? (...). Fii înţeleptul care se târăşte, care zboară, şi, obişnuit cu efortul solitar, se descurcă singur, dispreţuind temerile lumii noastre."[1]

Destul de apropiată de aceste aventuri americane este viaţa derbedeilor obraznici şi corupţi din *Băieţii* de Pier Paolo Pasolini: insolenta şi nesănătoasa libertate a haimanalelor romane din cartierul Trastevere, lumea în care copilul nevoiaş, vagabondul, picaroul, trăieşte „la margine", descrisă într-un stil zeflemisitor unde exacerbarea şi realismul se unesc cu populismul: „Între Ponte Sisto şi Ponte Garibaldi (...), erau aşezaţi de-a lungul parapetului pe puţin douăzeci de băieţi, dispuşi să se vândă primului venit, iar pederaştii treceau cu duiumul, cântând şi dansând, chelboşi sau oxigenaţi, unii foarte tineri, alţii bătrâiori, dar puşi pe tărăboi cu toţii, fără să se ferească de pietoni ori de oamenii din tramvaie."[2]

Picarescul sardonic e legat de oamenii degradaţi de viaţa urbană, rătăciţii, vagabonzii. Tom Kaye îl tratează cu o anume poezie în *O noapte dulce, gingaşă...* Acolo vagabonzii Londrei visează un vis dickensian. Dar în *Stupul* de Camilo José Cela viaţa e aspră, primitivă, agitată, mizeră, viaţa mahalalelor Madridului, a celor mai sărace cartiere; Madridul cerşetorilor pe care-l regăsim în *Infailibilul Faco* de András László.

Tristeţea picaroului care dispreţuieşte oamenii, fie el, la o extremă, aventurierul din *Lume Nouă* de Saul Bellow, ori – la cealaltă – „leneşul" sicilian al lui Vitaliano Branoati din *Înflăcărările lui Paolo*. Ca şi Augie March, Paolo vrea să trăiască fără obsesia necesităţii, fără perspectivele triste ale unui viitor întemeiat pe muncă. „Îţi vei da seama şi tu de asta (...) atunci când muncitori, ţărani şi mici burghezi îţi vor inspira repulsia pe care o simt eu numai când le aud numele"[3] , spune *raisonneur*-ul cărţii.

* * *

Se încearcă deci răscolirea materiei vieţii colective prin prezentarea evenimentelor nu în succesiunea lor logică, ci într-o dezordine pitorească, brutală, dezabuzată: acesta este universul epic şi derizoriu din *Culegătorul de spini* de Georges Govy, unde eroul călătoreşte din ţinut în ţinut, prin mizerie şi revoluţii. *Trăiască Aspidistra!* de George Orwell e fabula unui ins care refuză, în viaţa socială, jocul banului. *Aurul Republicii* de Jean Duvignaud constituie odiseea, comică şi teribilă, pe parcursul a zece ani de istorie dementă, a câtorva lăzi cu aur expediate din Madridul evacuat. Aventuri crude, cinice, absurde în care omul e jucăria stupidităţii oamenilor, în care individul e supus unei „legi" ce nu reprezintă decât arbitrarul şi răutatea semenilor şi a destinului...

Roger Vailland rezumă într-un mod fericit această viziune asupra condiţiei umane în cartea intitulată *Legea*. Centrul de interes – pur simbolic – este aici un *joc* practicat de nişte italieni meridionali: şase bărbaţi în jurul unei mese şi unui ulcior cu vin. Hazardul (cărţi de joc, zaruri, taroturi) desemnează, dintre ei, un *patron,* care alege un *subpatron*. Cei doi controlează împărţirea vinului, pot bea cât poftesc şi pot oferi un pahar celor de faţă. Patronul şi subpatronul au dreptul să converseze despre orice subiect vor, cu fiecare dintre cele patru victime: le este îngăduit să-i interogheze „pe cei care rabdă" asupra eşecurilor amoroase, asupra trăsnăilor nevestei, asupra datoriilor contractate. Trebuie să li se răspundă respectuos *patronilor,* oricât de insultătoare şi de indiscrete ar fi întrebările lor. Partida durează cât vinul din ulcior. Apoi se aduce un alt ulcior şi soarta alege un nou „patron", un nou călău. Este „jocul adevărului", jucat de nişte bărbaţi care în buzunar au un cuţit şi „la mână" un funcţionar al poliţiei meridionale care nu va denunţa un omor... Astfel se pot insulta şi batjocori privindu-se drept in ochi.

Dacă pitorescul brutal al acestui joc sălbatec l-a sedus pe Roger Vailland, determinându-l să scrie un roman de un exotism facil şi complezent, anecdota cărţii sale avea o valoare de exemplu. Ea definea lumea picarescă: universul celor „duri" şi „dezgustaţi", viziune romanescă aparţinând de zece ani literaturii ulterioare anului 1948, adică romanului consacrat absurdităţii savuroase şi sadice a vieţii reale,

[1] Saul Bellow: *The Adventures of Augie March,* 1953.
[2] Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita,* 1955.
[3] Vitaliano Brancati: *Paolo il caldo,* 1955.

batjocurii care reduce o existență umană, într-o lume coruptă, la o serie de jigniri, de sfidări şi, în primul rând, de eşecuri caraghioase...

***

Între fatuitatea naivă şi pitorească a bărbaților unei regiuni înapoiate, evocați cu un dram de exotism de către Roger Vailland, şi dezordinea complexă, sofisticată, a tinerilor parizieni există un punct comun: autorul prezintă, într-un mod pitoresc sau cinic, prostia omenească. Picarescul e întotdeauna alcătuit din realismul brutal care trezeşte, atât în cititor cât şi în autor, o senzație de dezgust, de amuzament şi de superioritate.

După 1950 acest picaresc este, de altfel, surprinzător de variat: exotic, elegant, subtil, ironic, populist, mitocănesc. Se întâmplă ca, într-o „însumare realistă", André Lavacourt să îl canalizeze înspre burlesc şi înspre populism: „Doamna Eugène Pichegru, născută Léontine Bobet, lovi puternic cu cotul burta soțului şi declară:

– Soseşte.

Bărbatul care sforăia se întoarse, grohăi şi readormi cu gura deschisă. Léontine îl izbi din nou cu cotul:

– Hei, Pichegru!

El se sculă cu greutate.

– Soseşte. Înțelegi? Soseşte micuțul.

Dormeau unsprezece într-o cameră. Aerul era plin de mirosuri organice distilate în familie. Acum se amesteca şi un iz mai consistent decât de obicei, fiindcă Léontine gătise varză în ajun. Toată lumea ştie că după ce mănânci varză tragi vânturi puturoase. Peste tot erau copii. În mijlocul podelei, pe o saltea veche de paie, dormeau trei persoane."[1]

Deseori, verva naratorului are o înfățişare rabelaisiană. *Canard au sang,* de Robert Sabatier, e un fel de epopee burlescă a boemilor şi a micilor comercianți din Cartierul Latin: „Sala era plină: toți înfrigurații, toți amărâții din cartier, toți cei ce n-aveau unde se-ncălzi se găseau aici (...). Racroy fuma gustând din țuică. În fața lui, Lapin scotea rotocoale de fum din vechiul os ce-i slujea drept muştiuc. La aceeaşi masă, nişte tineri vorbeau despre viață şi moarte (...). Din când în când începea o lungă istorisire (...). Câte unul nu era de acord, doar aşa, ca să se afle-n treabă, ca să mai pună puțină sare; totul era atunci luat de la capăt, comentat, discutat. Se înfierbântau, ajungând, de la cearta de cârciumă, la dialoguri sublime. Hugolianul Racroy avea ultimul cuvânt, ca un gentilom de viță veche sau ca un patriarh ieşit din *Legenda secolelor*."[2] Mai puțin puternică, însă mai incisivă, verva lui René de Obaldia dezarticulează în permanență povestirea prin săgețile ironiei agresive ori gentile: „Dragostea lor era veşnic contrariată; niciodată n-aveau destul timp pentru a ajunge la capătul impulsurilor lor trupeşti sau psihice. Alintări întrerupte (...) de fiecare dată trebuiau să revină la preludiu, să atace uvertura care, oricât de magistrală ar fi fost, se termina o dată cu ultimul metrou, cu ultima minciună inventată la întoarcerea acasă. El trebuia să se întoarcă în casa părintească; ea – în brațele lui Gaston."[3] Aventuri mărunte, caraghioase prin trivialitatea lor, fiorul cărții fiind dat de suflul naratorului: în *Escapadă la Waterloo,* Alouette şi Zilou fug departe de constrângerile familiale. Dar lirismul imaginativ şi verbal al lui René de Obaldia dezvoltă episodul respectiv de la picarescul ironic până la un soi de fantastic deşănțat.

Sarcasmul autorului poate fi mai mult sau mai puțin accentuat. Poate fi înclinat spre umor, ca la Obaldia, spre verva tradițională şi aproape arhaizantă, ca la Sabatier, spre cinismul epicurianului spiritual, ca la Vailland, spre populism, ca la Lavacourt. Dar nu e mai puțin adevărat că din această ironie se naşte un roman care, chiar dacă deocamdată nu a dat capodopere, marchează o epocă a romanului francez, o epocă paradoxal de apropiată, în ciuda pretențiilor ei, de tot ceea ce secolul al XVII-lea a avut mai familiar şi mai puțin creator...

Exact la mijlocul secolului al XX-lea, renaşterea, după trei secole, a spiritului picaresc – tot atât de vizibilă şi în alte țări, nu numai în Franța – a *retezat* brusc, *a întrerupt evoluția romanului care începuse o dată cu postsimbolismul*. Respingând neliniştea şi seriozitatea romanului „condiției umane" ori a romanului „dostoievskian", precum şi încercările "romanului-artă" începute de Proust, Joyce, V. Woolf, romanul picaresc marchează contraofensiva victorioasă a „realismului", a unui realism transformat, unde umoarea înlocuieşte obiectivitatea, unde verva se substituie sârguinței narative, unde faptul divers ciudat ia locul problemei sociale. Să nu uităm nici formele lui elegante: romanul dezinvolt, povestea mondenă,

---

[1] André Lavacourt: *Les Français de la décadence,* Gallimard, 1960, p. 25.

[2] Robert Sabatier: *Canard au sang,* Albin Michel, 1958, pp. 10–11.

[3] René de Obaldia: *Fugue à Waterloo,* Julliard, 1956, p. 9.

nuvela mériméeană.

XVII De la romanul dezinvolt la arta mériméeană, roman şi cinematograf

Epicureismul cinic al lui Roger Vailland. – Şcoala dezinvolturii, eroul seducător: Fabrice, mitul husarului: Roger Nimier. – Un picaresc aristocratic. – „Copiii trişti": François Nourissier, de la insolenţă la tristeţe ironică. – Roman monden: Louise de Vilmorin şi moda povestirii reci. – Françoise Sagan: o indiferenţă crispată. – Henry Green şi Joyce Cary.

Intruziunea nuvelei în roman, descoperirea prezentului patetic. – O *artă mériméeană: concentrare în prezent. – Influenţa cinematografului. – Şcoala discursului interior. – Tehnici ale obsesiei patetice: Pierre Gascar. – Permanenţa romanului documentar.*

În romanul dezinvolt, epicurian, monden, picarescul se transformă în fineţe ori într-un vag cinism graţios. Nu numai povestitorul e subtil, batjocoritor, rău, dezabu-zat, ci şi eroul lui. De la Charles Sorel, adică de la Queneau sau de la Obaldia, trecem la Crébillon, Laclos, Sade, Stendhal (!), adică la Nimier sau la Françoise Sagan... personajul principal nu mai e un novice, el participă la sărbătoare, romanul dezinvolt realizând o sinteză între romanul vervei şi romanul picaresc.

Un erou dezinvolt, lucid, cinic, menit a susţine romanul şi a-i imprima „tonul" specific prin vervă şi inteligenţă întâlnim, încă din 1945, la Roger Vailland. În *Joc ciudat* se amestecă romanul despre Rezistenţă, umanist şi documentar totodată, abil alcătuit dintr-o intrigă de contraspionaj, cu romanul epicureismului eroic. Având o situaţie bună, fiind un ins perspicace, iubitor de femei, blazat în ce le priveşte – dar nu şi în ce priveşte erotismul, sau dragostea – intrat într-o acţiune clandestină din mândrie, spirit competitiv şi gust pentru dificultate, trecând prin toate acestea cu o sănătate psihologică şi cu un cinism dobândit o dată pentru totdeauna, curajos în mod firesc, seducător din obişnuinţă, deprins a se analiza pe sine şi pe ceilalţi, personajul central al cărţii, Marat, este strămoşul romanului „dezinvolt" a cărui dezvoltare s-a desfăşurat în anii următori.

Trăsătura esenţială a acestui tip de roman e aceea că se reazemă, în întregime, pe un erou care conduce, domină şi, în primul rând, *judecă* acţiunea. Desigur, exista un privilegiu al eroului şi în „romanul educativ", în *Bildungsroman,* de la *Wilhelm Meister* la *Jean-Christophe,* de la *Muntele vrăjit* la *Cronica familiei Pasquier*. Dar Goethe, Romain Rolland, Thomas Mann, Duhamel alegeau drept erou un „cobai", Hans Castorp ori Laurent Pasquier; eroul era conştiinţa-martor a cărţii. Nu exista un personaj strălucitor, dominator, excepţional de inteligent, care să judece imediat totul. Îşi făcea încet-încet „ucenicia". Dimpotrivă, Marat al lui Roger Vailland şi, câţiva ani mai târziu, Sanders al lui Roger Nimier, Angelo al lui Jean Giono, pe lângă faptul că sunt *deasupra evenimentelor,* sunt şi nişte eroi seducători şi atotputernici. Ca Edmond Dantès din *Monte-Cristo,* ca Arsène Lupin al lui Maurice Leblanc.

Cartea e făcută de farmecul lor propriu, de viziunea lor asupra faptelor stăpânite şi controlate de ei. Astfel, în *Joc ciudat,* Marat circulă între Gestapo şi trădătorii de pe reţea fără frică... E amestecat în patru sau cinci intrigi femeieşti, fără a juca vreodată un rol ingrat. Personajele din jurul lui sunt judecate *în comparaţie cu el,* epicurianul care domină viaţa în întregime, chiar primejdia: şeful lui din Rezistenţă, Caracalla, e „tipizat" ca un student provenit din marea burghezie, animat de sentimente pure şi oneste de patriotism; Frédéric – ca un comunist cu ochelari, vegetarian, intransigent şi adolescentin. Lumea întreagă apare siluetată în jurul unui erou a cărui inteligenţă, curaj natural, hiperluciditate, calmă dezinvoltură constituie elementele esenţiale ale romanului. Marat îi dă lecţii de scepticism şi de forţă tânărului Rodrigue. Despre iubirile tânărului, află cu prilejul unei confesiuni epicuriene:

„ – Chloé mă loveşte în plex; pricepi?

– Eşti mai îndrăgostit decât credeam...

– Nu-i chiar aşa, căci în unele zile o uit complet pe Chloé (...), sunt în stare să-l citesc pe Hegel în metrou şi am din nou poftă să iau lecţii de box. Dar dacă în asemenea zile, Chloé are fantezia să-şi schimbe rochia (ori cămaşa) în faţa mea, fără să-mi spună: «închide ochii» sau «Nu te uita» (...), neliniştea izbucneşte din nou. De nu, sunt liber şi vioi ca un campion de aler gări...

– Dragostea are asemenea fluxuri şi refluxuri... Dac-ai fi tot timpul în tensiune, te-ar închide la Sainte-Anne."[1]

Marat al lui Roger Vailland manifestă, de altfel, aceeaşi vioiciune în acţiune, ca şi in filozofia practică a vieţii amoroase. Cu aerul său „avizat", cu acel amestec stendhalian de experienţă şi nepăsare, de rigoare si fantezie, atent la a-şi ocroti nobleţea subtilă a propriei vieţi, dispus oricând s-o rişte, el joacă

[1] Roger Vailland: *Drôle de jeu,* Corrêa, 1945, p. 85.

rolul omului complet, punând bazele romanului ironic, aristocratic, inteligent şi plin de cruzime, pe care-l va dezvolta şcoala dezinvolturii.

Eroul dezinvolt, exemplar de elită într-o lume demnă de dispreț, va fi regăsit, sub o formă epică, în marea serie romanescă a lui Jean Giono, serie desfăşurată de la *Husarul de pe acoperiş* până la *Moara din Polonia*. Şi aici, dincolo de fabulația istorică privind perioada 1815, totul se sprijină pe eroul ciclului, Angelo. Fiu al unei contese italiene, colonel de husari (italieni) la optsprezece ani, *carbonaro,* conspirator care, în ciuda ordinelor „partidului", a omorât un trădător în duel, în loc să-l asasineze în secret, Angelo Pardi ajunge în sudul Franței, la Manosque, atunci când ciuma făcea ravagii. Şi cum este, prin natura lui, un erou, străbate regiunile infectate, câmpurile înnegrite de cadavre, cordoanele de jandarmi, salvând ori ajutând câte-o femeie fără apărare. În fața spaimei pe care flagelul a dezlănțuit-o în mulțime, el continuă să aibă două preocupări: frumoasele lui cizme şi plăcerea de a fuma țigări de foi. Îndrăzneț, înțelept, înarmat cu o sabie, capabil de a raționa, de a se bate şi de a-şi încerca norocul, dacă e nevoie, disprețuitor la adresa tâmpiților şi înfricoşaților pe care-i întâlneşte, el este copia simplificată a lui Fabrice del Dongo; simplificarea nu a anulat însă, trebuie să mărturisim, tot farmecul... Acest colonel adolescent, copilăros, impetuos şi chibzuit are tot atâta grație şi forță de seducție ca şi aventurierul de treizeci şi cinci de ani, epicurianul şi eroul Rezistenței înfățişat de Roger Vailland.

Se manifestă astfel o formă nouă a eroului „stendhalian": apare un personaj a cărui vervă, prezență, înfățişare, încheagă un întreg roman. Personajul se defineşte prin luciditate, curaj, o oarecare doză de cinism, de estetism, şi prin faptul că disprețuieşte secăturile. Roiul de seducător pe care-l joacă, în cursul povestirii, pentru cititor – şi, în acest sens, exemplul cel mai la îndemână e Arsène Lupin – modifică optica romanescă. Pentru prima oară după multă vreme, interesul romanesc se întemeiază pe admirarea eroului.

Romanul nu mai este povestit de către un autor obiectiv, nici de către un artist care-şi prezintă din mai multe unghiuri de vedere personajele, şi nici chiar de un erou-cobai ce descoperă progresiv lumea, fiind însă controlat de un autor mai înțelept decât el. Dezinvoltura insolentă a eroului constituie întregul interes al cărții, spre marea plăcere a cititorului constrâns a se identifica eroului respectiv. Şi aşa, citindu-l pe Vailland sau pe Giono, redevenim tineri, curajoşi, superiori tuturor vicisitudinilor. Oare datorită unui fenomen „compensatoriu" viziunea picarescă, pesimistă şi cinică asupra lumii, era însoțită, în cadrul tendinței romaneşti despre care vorbim, de o supraevaluare a eroului?

***

„Mitul husarului" va influența vreme îndelungată romanul francez. De la Roger Vailland la Roger Nimier romanul *à la hussarde* este povestirea în care dezinvoltura eroului contează mai mult decât realitatea observată. De altfel, verva lui Hervé Bazin juca acelaşi rol marcând, într-un mod mai puțin estetizant, o tendință vecină.

Tutelarea romanului de către un narator sau un erou cinic, lăudăros şi fermecător, are un aer de sfidare în *Săbiile* (1948) lui Roger Nimier, unde regăsim ecourile recentelor „războaie civile", precum şi insolența care supune povestirea personalității naratorului sau personajului central.

François Sanders, fost membru al Miliției, urmărit în Parisul eliberat, dezertează şi rupe falsul act de identitate ce l-ar fi putut salva dacă ar fi fost prins, revine, din sfidare, în cartierul unde e cunoscut ca milițian şi se joacă dezinvolt de-a primejdia, făcând gesturi frumoase, deghizându-se doar din plăcere: „M-am îmbrăcat cu un elegant costum gri-deschis cu dungi negre, trei piese, vestă cu nasturi de fildeş, de felul acelora pe care le poartă contabilii magazinelor cu articole pentru pescuit. Costumul aparținuse valetului unchiului meu. Îl îmbrăca pentru ca amantele lui să-şi închipuie că e mai puțin bogat decât era."[1] Şi, îmbrăcat astfel, Sanders sfidează F.F.I.-ul care-l urmărea, scapă, omoară încă un om... *Husarul Albastru* îl înfățişează câteva luni mai târziu înrolat în regimentul XVI husari care pătrunde în Germania, complăcându-se, asemeni unui aristocrat fără scrupule, în atmosfera de sfârşit de război, de corupție, de violuri, de operetă tragică. Şi, peste toate acestea, exprimată cu vervă şi aroganță, impresia şi satisfacția de a se afla deasupra lumii naivilor, resemnaților sau laşilor: „Aparțineam acelei generații fericite care avea douăzeci de ani prin 1939. Ni s-a făcut cel mai frumos dar din lume: o epocă în care duşmanii noştri, adică aproape toți oamenii mari, să nu valoreze mai nimic. Vă sfătuim să aplicați confortul, progresele voastre pentru găsirea celor mai bune sisteme de înmormântare colectivă. Vă asigur că vă vor folosi..."[2]

Agresivitatea, dezinvoltura, sfidarea creează un nou stil: romanul *invectivei personale,* zeflemitor şi vulgar, inventat de Céline, va fi reluat cu o nuanță de aristocratism, de tinerețe, de cinism delicat de

---

[1] Roger Nimier: *Les Épées,* Gallimard, 1948, p. 122.
[2] Roger Nimier: *Le Hussard bleu,* Gallimard, 1950, p. 13

către „şcoala dezinvolturii". Este vorba, de fapt, despre o întreagă generaţie marcată adânc de epoca 1940–1944, generaţie care, printr-o reacţie împotriva tragicului, i-a opus un estetism.

* **

Din teama de-a nu ne repeta nu vom mai stărui asupra acestui estetism, fiindcă nici eroul romanului dezinvolt– amestec de roman stendhalian şi roman picaresc –, nu poate totdeauna să fie în acelaşi timp d'Artagnan, Rastignac, Vaùtrin şi, pe ici pe colo, Valmont. Atunci se naşte *dezinvoltura tristă,* romanul „picarescului aristocratic" al cărui erou îşi dă seama că nu poate fi totdeauna „husar"; că poate fi un băieţel (Drieu, Nimier), sau o fetiţă (F, Sagan), din secolul XX, care, neizbutind să ajungă nişte eroi triumfători, devin eroi dezamăgiţi. Acest *aver*s al romanutui dezinvolt, acest revers al romanului à *la hussarde* constituie, la mijlocul secolului al XX-lea, o creaţie specific franceză; nobilii englezi şi cei germani au o altă atitudine.

Romanul dezinvolt se temperează până ajunge roman aristocratic, roman trist, elegant, rafinat, romanul celui care nu a fost în întregime un personaj stendhalian. Drieu La Rochelle fusese precursorul acestei „dezinvolturi triste". În *Visătoarea burghezie* (1937) şi în *Gilles* (l-939), înfăţişează un tânăr erou „prins în cursa" unei familii, unei vieţi sociale ce contrariază măreţia instinctelor sale; ar fi vrut să fie un creator, dar nu e decât un burghez. Visează o „nobleţe" care să-l situeze deasupra conformismelor, la acelaşi nivel cu lumea umililor pe care o ignoră. Dar lumea muncitorilor îşi bate joc de el; lumea oamenilor de acţiune îl recuză. Nu-i mai rămân decât intrigile sentimentale cu tinerele din arondismentuì XVI, nu-i mai rămâne decât să trăiască în această lume.

Oricât de firavă ar părea tema de mai sus, ea are o importanţă în creaţia romanescă. Refuzându-li-se contactul adevărat cu lumea reală, socială, elementară, tinerii burghezi ori aristocraţi, care domină romanul francez, evadează într-un aristocratism pseudostendhalian, apoi se îndreaptă spre o versiune nostalgică şi atenuată a acestui aristocratism: cinism şi tristeţe. Ei pun atunci bazele unui roman plin de fineţe şi de regrete, unui roman ce se va îndepărta din ce în ce mai mult de prestigiul acţiunii, şi anume „romanul trist".

Într-adevăr, ca şi la Drieu, strălucirea şi neputinţa, neliniştea şi cinismul marchează *Copiii trişti* de Roger Nimier. Şi aici, o sensibilitate arzătoare şi aridă totodată colorează povestirea. Ca şi în romanul vervei, eroul e acela care defineşte romanul: de-a lungul experienţelor unui tânăr burghez – o familie puţin cam solemnă şi importantă, enervantă; femei nestatornice, nedecise, fals misterioase; nefericite angajamente politice şi primele dificultăţi ale unei meserii – voinţă de aristocratism şi de luciditate furibundă, temperată de o nostalgică ironie: „Olivier Malentraide şi-a recunoscut greşelile, a destăinuit excesele sufletului său romantic. Vedea viaţa în termeni dramatici, iar ceilalţi, plini de o meritorie răbdare, îi demonstrau contrariul."[1] Ca un fel de erou romantic, „copilul trist" din romanul dezinvolt şi temperat aruncă asupra lui însuşi furia cu oare „husarul" aborda lumea: „Forţa, mânia, care s-au tocit în contact cu lumea, continuă să fie arme redutabile atunci când le-ntorci împotriva ta. Poţi distruge cu ele toate ideile senine şi fericite."[2]

Părăsind insolenţa în favoarea unei anumite tristeţi, romanul dezinvolt se subţiază. Chiar şi subiectul poate fi redus la un fleac, cum se întâmplă în *Istoria unei iubiri* de Roger Nimier sau în *Dragoste tristă* de Bernard Pingaud. Singura temă din *Orfanii din Auteuil* de François Nourissier este dragostea nesigură dintre Laurence şi Roland, într-o lume a adolescenţilor burghezi, eleganţi cu modestie, uşuratici, naivi şi dezamăgiţi; Laurence şi Roland, „copii trişti" şi ei, singuri, închişi în eul lor dezabuzat, se întâlnesc cu greutate, se ating, fără să se ciocnească, încercând în zadar o adevărată apropiere: „Chiar dacă această călătorie ar deveni o cursă, îmi voi găsi securitatea. Laurence nu va continua să-mi aducă învinuiri absurde ca, de pildă, graba, nestatornicia, nervozitatea excesivă... Pe când o plictiseală în doi, lent distilată (...), un lung dejun în doi, atât de asemănător unei călătorii, ne-ar fi dedicat solemnităţii vieţii conjugale, de care nu poţi scăpa. Străbăteam pieţele ca nişte prizonieri legaţi cu cătuşe, unul vioi, celălalt obosit (...), incapabili de-a ne despărţi, incapabili de-a ne suporta."[3]

"Insolenţa devine ironie, iar verva cedează locul analizei. Dezinvoltura persistă însă în fraza rece, precisă şi, parcă, detaşată: „Când o femeie te-a înşelat, nu ţi-o mai închipui decât târfă. Asta a fost primul meu gând atunci când Laurence mi-a spus că are o nouă legătură. Eram în camera ei şi era dimineaţă. M-am ţinut bine. Când ai un adversar neaşteptat, regula spune că trebuie să te prefaci."[4]

---

[1] Roger Nimier: *Les enfants tristes,* Gallimard, 1951, p. 134.
[2] Roger Nimier: *Histoire d'un amour,* Gallimard, 1952, p. 192.
[3] François Nourissier: *Les Orphelins d'Auteuil,* Pion, 1956, p. 142.
[4] *Idem,* p. 3.

Voind să se desăvârşească, colorându-se prin ironie, arta dezinvolturii a ajuns să fie o formă artificioasă şi ironică a ceea ce altădată se numea roman de analiză. Totul era pregătit pentru apariția romanului monden al Louisei de Vilmorin sau a romanului ambiguu ai Françoisei Sagan.

***

O afectare psihologică şi mondenă determină trecerea romanului dezinvolt de la brutalitatea cinică la un fel de delicateţe rece. Verva nu se mai exprimă aici prin intervenția zeflemistă a unui narator familiar, ci printr-o abilitate elegantă. Această lume romanescă dezinvoltă şi dezabuzată se exprimă pastişând un anume stil al secolului al XVIII-lea: răceală, eleganță, cruzime şi afirmare a unei intenții aristocratice: „Într-o lume în care succesul şi reputația unei femei nu depind atât de frumuseţe, cât de eleganță, Doamna de..., deosebit de atrăgătoare, era şi cea mai elegantă femeie"[1]. *Doamna de,* mica poveste a Louisei de Vilmorin, a fost primul, şi poate cel mai desăvârşit, dintre romanele unde se evocă şi se transpune abil un „stil" amintind de Laclos, de Crébillon sau de Constant. Subiectul însuşi vrea să fie plin de cruzime, inconsistent, ironic: istoria unei bijuterii, dăruită odinioară Doamnei de... de către Domnul de... vândută pe ascuns de ea, cumpărată din nou de el, pentru a o pune în încurcătură pe Doamna de... şi oferită amantei soțului ei... Adultere aristocratice, uscăciune ironică şi mondenă, rafinamente ale romanului psihologic rece, iată o formă perfectă şi sofisticată, cristalizată într-o oarecare măsură, a romanului dezinvolt. Dezinvoltura se află aici în „tonul" povestirii, împrumutat de la tonul pe care ne imaginăm îndeobşte că îl avea secolul al XVIII-lea: un snobism de felul aceluia din *Legăturile primejdioase*. Raymond Radiguet, în *Balul contelui d'Orgel,* fusese sedus cu treizeci de ani în urmă, de acea artă a pastişei, de vivacitatea şi precizia replicii, considerate drept culme a unei arte psihologice crude şi dezinteresate: „Domnul de... bătea totdeauna la uşa soției lui, dar intra fără să aştepte răspunsul.

– Te odihneai? o întreba.

– Nu, răspundea ea, în inima mea nu-i nici oboseală, nici linişte.

La auzul acestor cuvinte, el înțelese că era îndrăgostită, şi nu se înşela."[2]

O îndelungată modă a povestirii reci va urma după succesul acestor pastişe, reluate adesea în stilul lor afectat şi cuceritor: „Tăcerea pe care Doamna du Pommier o păstra în timp ce se gândea la lucrurile astea îl mâhni pe soțul ei. I-o reproşa în timp ce treceau în camera alăturată pentru a-şi lua cafeaua. Curând, fiecare se retrase. Când Doamna Du Pommier o conduse pe vara sa, îl văzu stând singur în cealaltă cameră. O sărută distrat pe vara sa şi îşi spuse în gând: – Trebuie să-l înşel, dacă vreau să-i mai plac."[3]

Această artă oarecum supralicitată va inspira totuşi fragilele romane în care se spune *Bună ziua*, *tristeţe* şi, după ele, o artă mériméeană unde romanul regăseşte, printr-un miracol, un adevăr patetic şi dramatic.

* * *

Patetismul uşor al unei vieți frivole, acel patetism aparținând mai mult „nuvelei" decât romanului, a stat la originea evoluției romanului dezinvolt, evoluție desfăşurată de la picaresc la nostalgie. Parcă din întâmplare cartea unei foarte tinere fete, pe atunci în vârstă de nici douăzeci de ani, dădea lumii întregi prilejul de a redescoperi sensul povestirii unde totul este net şi imperceptibil în acelaşi timp. Fiindcă – datorită fineții spontane a unui autor extrem de intuitiv ori unei îndelungi şi minuțioase elaborări – *Bună ziua*, *tristeţe* era o povestire uşoară şi bine centrată într-o lume literară a romanelor informe şi nelucrate, această „nuvelă" extinsă părea să reveleze brusc o artă nouă, o sensibilitate nouă.

O neînsemnată intrigă de „dramă burgheză" îi este suficientă Françoisei Sagan; dar, mai mult decât intriga, se impune tonul simplu şi blazat. O măruntă ființă umană, ascunsă, neliniştită, dar resemnată, îşi vâră mâinile în apa rece a vieții, fără teama că se va murdări. E un fior uşor dar care înglobează totul: neputința de a trăi, prostia lumii, gustul acrişor al vieții dat de unele peisaje nostalgice: „Cerul era alb deasupra Senei flancate de macarale, ca un copil trist între jucăriile lui."[4]

Acest copil trist se află aici pentru a rezuma o lume, lumea picarescă în care evenimentele vieții umane nu trezesc decât ironia. Numai că ironia era răsunătoare în picarescul realist şi postcélinian, insolentă şi mai delicată în „romanul-husar", elegantă şi reținută în romanul monden care pastişa un

---

[1] Louise de Vilmorin: *Madame de,* Gallimard, 1951, p. 10.

[2] *Ibidem,* p. 66.

[3] Jeannine Worms: *Il ne faut jamais dire fontaine*... Fas-quelle, 1956, p. 48.

[4] Françoise Sagan: *Un certain sourire,* Julliard, 1956, p. 39.

imaginar secol al XVIII-lea; ea se stinge aproape cu totul, la Françoise Sagan, „într-un fel de surâs"...

Nu e importantă tema – totdeauna arbitrară – în aceste romane firave: o tânără şi mama ei vitregă *(Bună ziua, tristeţe),* nişte peşti morţi în acvariul parizian *(într-o lună, într-un an),* legătura unei tinere cu un cvadragenar *(Un anumit surâs)*. Abuzivă a fost interpretarea dată de marele public, lacom şi indiscret, cu ziariştii şi reporterii lui, care a vrut să găsească în ele un "document" asupra „tineretului de azi". De fapt, nu e vorba, în această lume mică, limitată, a trândavilor, paraziţilor, intriganţilor amabili ori rataţilor respectabili, decât de nişte teme pe care, în 1956, le-ar fi tratat şi Paul Bourget, după ce ar fi învăţat să nu mai fie pedant, să nu mai descrie, să sugereze doar.

Dar nu aici stă farmecul acestor cărţi mititele, ingenios acidulate, ci în reticenţa lor. Nu există titlu sfârşit altfel decât prin cele trei puncte de suspensie pe care editorul a ezitat atâta vreme să le pună după *Vă place Brahms*... Ele definesc arta Françoisei Sagan: într-adevăr, după accesul de brutalitate a unui picaresc pasionat, se trezise dorinţa de a auzi lucruri spuse încet, mai mult subînţelese, de o voce de adolescentă, într-o povestire scurtă. Miracolul a fost găsirea acestei adolescente, chiar a fetei pe care o aşteptam.

* * *

Această artă, ivită la timp anunţa intruziunea „nuvelei" în roman: artă a sobrietăţii, după un secol de frescă realistă, după zece ani de picaresc emfatic. Inspiraţia ei nu se putea întemeia decât pe dezinvoltura dezabuzată, tristă.

Anglia, care nu cunoscuse de fel dezmăţul postcélinian, regăsea aceeaşi inspiraţie. Dezinvoltură dezabuzată şi mărunt realism ironic există şi în romanele lui Henry Green: descrierea prea puţin sprijinită pe temele zilei, inconsistenţa oamenilor maturi, neliniştea nepăsătoare a tinerilor, ignorarea reciprocă a celor două generaţii.

Experienţa şi formaţia lui Henry Green, burghez care s-a făcut muncitor în uzină, seamănă cu a lui Michel de Saint-Pierre, gentilom care s-a făcut marinar. Măiestria lui Green aminteşte de Sagan, prin intriga neînsemnată din *Nimic*, de pildă: fiindcă fiul lui Jane şi fiica lui John se logodesc, Jane şi John se decid încetul cu încetul să se căsătorească şi ei. Viaţa se desfăşoară şi se exprimă prin dialoguri fără importanţă, printr-o indiferenţă crispată: „Spre mijlocul săptămânii Philip Weatherby şi Mary Pomfret se întâlniră în acelaşi bar respectabil din apropiere de Knightsbridge.

– Ar trebui să-i lichidăm pe toţi, spuse el cu un aer dezgustat.

– Pe cine, Philip?

– Toată vechea generaţie.

– Uşurel! Eu îl iubesc pe tata.

– Imposibil!

– Ba da, îl iubesc.

– Bine, draga mea, dar sunt nişte mizerabili! N-au găsit altceva mai bun de făcut decât să se bată în două războaie, sunt corupţi până-n măduva oaselor (...). Am impresia că ne poartă pică.

– Ţie şi mie îndeosebi?

– Într-un sens, da. Din cauza egoismului lor murdar nu se gândesc la nimic şi la nimeni decât la ei înşişi.

– Tot aniversarea ta te necăjeşte?

– Nu. În orice caz aş fi făcut în aşa fel încât s-o evit.

– Atunci?

– Urmă o tăcere lungă."[1]

Aproape aceeaşi atmosferă ca şi *Într-o lună, într-un an:* mici drame resemnate, care niciodată nu vor deveni drame, un dialog banal, dezabuzat. Titlul cărţii, *Nimic,* e de altfel semnificativ pentru această lume tristă, cu un dram de umor, în care dezabuzarea celor maturi subliniază replierea tinerilor:

„ – E teribil de severă, spune John Pomfret despre fiica lui, ca toţi cei din generaţia ei, de altfel.

– Poate nu e vina lor că sunt aşa.

– Poate, dar de ce sunt aşa?

– De frică să nu semene cu părinţii lor..."[2]

De altfel, Joyce Cary atinge aceeaşi temă în *Marele drum:* „Când o văd pe Ann, fiica veselului, sclipitorului Edward, trăind ca şi cum n-ar aştepta nimic, am poftă s-o înţep cu nişte ace. Dar ce putem

---

[1] Henry Green: *Nothing,* 1950.

[2] *Idem,* p. 19.

face?"

De la Sagan la Henry Green, trecând prin *Copiii trişti* de Roger Nimier, un stil de viaţă conştient exasperat şi inconsistent, o existenţă redusă la micile decepţii şi indiferenţe impun romanului o tehnică foarte precisă. Elementul dramatic al intrigii se dizolvă în frivolitatea ei; analiza nu mai poate căuta profunzimea, ea avînd drept obiect nişte oameni atât de evoluaţi, de dezabuzaţi, încât au redevenit – din propria lor voinţă – superficiali. Iscusinţa se vădeşte atunci în notarea eliptică a cuvintelor şi a gesturilor celor mai anoste, cărora chiar această banalitate le conferă un patetic trist: arta romanescă devine un pointillism precis care vrea să circumscrie în treacăt, fără extinderi şi subînţelesuri, vidul insipid al existenţei.

***

Extrema „romanului dezinvolt" era atinsă. Insolent şi brutal la origine, devine „trist", elegant, dezabuzat, dobândind încetul cu încetul, în această seră, nu atât o inspiraţie nouă, cât un nou simţ al pateticului şi, prin epurare, o nouă tehnică a povestirii.

Limitat astfel de chiar intenţiile sale, dominate de un patetism aparent superficial, singurele capabile să exprime o anume reţinere şi sobrietate, el se apropie pentru prima dată de „nuvelă", de acea nuvelă creată de Mérimée. În acelaşi moment (1956–1960) arta cinematografică sprijină evoluţia romanului: *Amanţii* de Louis Malle, *La capătul puterilor* de J.-L. Godard, *Cele patru sute de lovituri* de Truffault se întemeiază pe desfăşurarea patetică, reţinută, abil calculată, a unei *scurte anecdote*.

Cinematografică ori romanescă, arta nu mai constă într-o „documentaţie" abundentă, într-un realism copios, într-o „descriere" minuţioasă şi îndelung etalată, într-o dramă tratată potrivit unor reguli. Ea se rezumă acum la regizarea, imperceptibil lirică, a *unui singur moment al vieţii,* foarte scurt. Nu există nimic altceva în filmul *Amanţii* decât un castel, un oaspete întâmplător, adulterul de o noapte şi dezamăgirea matinală. Tot într-o noapte se petrece şi *Vara, la zece şi jumătate seara,* „romanul" Margueritei Duras. Într-un mic sat pe drumul Madridului, invadat de turiştii în trecere, trei francezi se opresc, seara: un cuplu dezbinat şi dezabuzat însoţit de rivala însăşi. Satul este în plină agitaţie: politia spaniolă urmăreşte pe acoperişuri un anume Rodrigo Paestra, care tocmai comisese o crimă pasională. În timpul nopţii, Maria, soţia neglijată, chinuită de insomnie, îl găseşte şi-l adăposteşte pe bărbatul hăituit cu care nu poate schimba nici măcar o frază, încearcă să-l ajute să fugă. În zori el se sinucide; cei trei francezi pleacă mai departe cu automobilul...

Povestire scurtă şi sugestivă, unde totul e rezumat într-o clipă prelungită. Filmul *Hiroshima dragostea mea,* e, şi el, istoria unei nopţi, unei lungi, hotărâtoare nopţi, după care totul se sfârşeşte. Pentru amanţii din Hiroshima, ca şi pentru cei ce se întâlnesc în Spania, trecutul şi viitorul se condensează şi se împletesc într-un prezent patetic: „Peste trei ore, în acest anotimp al anului, vor veni cu siguranţă zorile. Rodrigo Paestra, în aceeaşi poză mortuară ca şi atunci când ea îl descoperise, aşteaptă să fie omorât în zori."[1] Gândul ne duce la filmul unui precursor, *Noaptea amintirilor (Le jour se lève)* de Carné, sau la nesfârşita şi fragila durată din admirabilele *Nopţi albe* de Lucchino Visconti.

În *Vioara* de Louise de Vilmorin e de asemenea suficientă o noapte, sau nici măcar o noapte, ci o seară. Doar două personaje, două prenume: Philippe şi Maria. Tânăra canadiană Maria se îndreaptă spre Coasta de Azur unde-l va întâlni pe fratele lui Philippe. Petrece numai câteva ore la Paris, unde, dintr-o datorie de frate, Philippe o întâmpină. Un restaurant, un mic local de noapte ales la întâmplare, şi doar cinci ore petrecute de doi oameni care nu se cunosc, care se simt oarecum atraşi unul de celălalt, care se simt o clipă vrăjiţi de o muzică banală şi care apoi se despart... Dezamăgiţi ori indiferenţi?

Romanul este invadat de nuvela patetică. În locul *desfăşurării* unei vieţi în care toate *circumstanţele* sunt îndelung studiate, în locul „biografiei" sociale şi psihologice, noua artă mériméeană preferă ca totul să se condenseze într-o „criză", provocată de o *întâlnire întâmplătoare,* dar reprezentând momentul crucial al unuia sau a două destine. Participarea „hazardului" îngăduie folosirea unui decor oarecare, evitarea lentelor puneri în cadru. În această „criză", trecutul, biografia anterioară, geneza însăşi a dramei suferă un efect de recul, economisindu-se astfel lungile descrieri. *Conferinţa,* de Raymond Jean, începe printr-o frază simplă, cea mai simplă cu putinţă: „La 16 aprilie 195... Michel Beaujard ajunge în Maroc, unde trebuie să ţină o conferinţă";[2] toată cartea nu va fi decât această conferinţă, acest sfârşit de zi ce trebuie să conţină, simbolic, o aventură, o întreagă lume.

Sensul duratei e modificat; nu mai „urmărim" o viaţă, episod după episod, într-o povestire lentă

---

[1] Marguerite Duras: *Dix heures et demie du soir en été,* Gallimard, 1960. p. 63.
[2] Raymond Jean: *La Conférence,* Albin Michel, 1961, p. 9.

unde timpul se scurge, rămânând totuşi compact, dur, întretăiat de comentarii. Cititorul este plasat într-un *prezent patetic,* etern şi scurt totodată, dens şi efemer, fiindcă e, în realitate, „suspendat". În prezentul acesta se reflectă tot, prin rememorări, prin rapide întoarceri în trecut: o lungă noapte întretăiată de *flash-back*-uri. Nu în aceasta constă oare şi arta lui Vahé Katcha în *Masa fiarelor (Cea de-a opta zi a Domnului,* 1960)? Şapte convivi sărbătoresc o aniversare într-un apartament camuflat, în timpul ocupației germane; în urma unui atentat comis pe o stradă învecinată, Gestapo-ul le cere să desemneze dintre ei doi ostateci; seara se termină prin trageri la sorți, mărturisiri, procese, acuzații.

Pornind de la aceste premise – concizie patetică unde „prezentul" învăluie şi subînțelege trecutul – povestirea mériméeană capătă o forță obsesivă. Ea se întemeiază pe *dramaticul pur* în *Făgăduiala* lui Friedrich Dúrrenmatt: semimartorul unei crime, obsedat de această crimă, întinde în van o cursă vinovatului; condensarea acțiunii, cu caracterul ei halucinant, participă la desfăşurarea „vieții în prezent", atât de caracteristică pentru povestirea nouă, strânsă, „cinematografică".

Aceeaşi este arta romancierilor germani ai „Grupului 47": drama conştiinţei şi drama acţiunii. În *Lupul singuratic* de Rudolf Diehl[1], un pilot de război german sabotează un atac împotriva vasului comandat de fratele său, odinioară emigrat în America: acţiune şi examen de conştiinţă se amestecă în scurta criză care constituie substanța cărții. Odiseea a douăzeci şi doi de soldați germani în timpul retragerii din Rusia în *Raportul căpitanului Pax* de Joachim Fernau. Doi oameni pe o plută rătăciți în Pacific în *Nimic la orizont* de Walter Jens. Şi, fapt foarte ciudat, aceeaşi temă a naufragiaților apare în Franța trei ani la rând: în 1960 *Valoarea absolută* de Bernard Avenel, în 1961 *Jurnalul unei ființe omeneşti* de Robert Quatrepoint, în 1962 *Fariseul* de Pierre Moustiers.

Peste tot se impune concentrarea acțiunii, enigma patetică, peste tot *prezentul* este o judecată asupra *trecutului*. Povestirii desfăşurate, unde urmăream episoadele unei aventuri, i se opune condensarea aventurii într-o succintă dramă a conştiinței sau a destinului.

La fel, în *Afacere hazardată* de Heinz Risse: patru marinari naufragiați pe o insulă pustie, dintre care numai trei vor supravieţui. Unde a dispărut al patrulea, căruia unul din tovarăşii săi îi furase identitatea? „Drama polițistă" capătă forță în măsura în care e trăită cu un anumit recul: trăită de asasinul uzurpator al identității care-şi joacă „ultima carte" într-o afacere hazardată.[2] Vedem aici prin ce anume romanul polițist, al cărui principiu este acelaşi, anunța, în literatura populară, noua formă a romanului: un prezent care revelează trecutul, un roman făcut în întregime din *prezent*, „istoria" căpătând valoare numai prin raportare la prezentul trăit. Procedeul a fost foarte adesea folosit cu succes de Simenon. Îl regăsim şi în *Adevăratul Silvestri* de Mario Soldați: în timpul unei călătorii grăbite, Peyrani o revede pe văduva prietenului său Silvestri şi, într-o noapte (din nou tema nopții cruciale a mărturisirilor şi a marilor hotărâri), descoperă adevărul despre trecut. Punctul de atracție al acestei teme, pe care Guido Piovene a utilizat-o printre primii în *Milă pentru milă,* e confesiunea nocturnă. Şi cum să nu ne gândim aici la nesfârşita noapte din *Hiroshima, dragostea mea,* la *Nopțile albe* ale lui Visconti, la *Noaptea* lui Antonioni?

***

Condensarea în prezent, durata trăită cu interpolări, marchează neta influență a artei cinematografice. Povestirea merimeeană regăseşte astfel principiul „crizei", propriu tragediei.

Tragedia clasică a influențat romanul. Nu în secolul al XVII-lea, nici chiar în secolul al XVIII-lea, şi nu direct, ci prin influența *formației de şcoală* pe care a exercitat-o mai târziu, în secolul al XIX-lea şi la începutul secolului XX: acțiune psihologică concepută ca o maşinărie logică, definire a intrigii prin caractere, a caracterelor – prin intrigă şi construirea unei lumi închise. Din păcate, rezultatul a fost Paul Bourget.

Romanul a luat, aşadar, de la tragedie numai acest *mecanism* şi această *coerență* psihologică, care azi ni se par false, dar nu şi *condensarea pateticului,* a duratei. Fiindcă vrea să adauge tragediei o *documentație* socială şi istorică, romanul secolului al XIX-lea împrumută de la ea numai verosimilitatea aparentă şi îngust logică a unei psihologii pueril raționale. El neglijează tocmai arta „prezentului" şi a duratei trăite (punând între paranteze „trecutul") nu mai puțin specifică tragediei.

Nu e de mirare că o nouă artă scenică, având un suport vizual, proprie *pateticului imediat,* cinematograful adică, oferă romanului o nouă şansă de a se elibera de stilul discursiv al povestirii, de povara descrierii şi a biografiei, pentru a descoperi că, într-o evocare a vieții umane, cititorul e reținut mai degrabă de-o "criză" trăită într-un mod direct decât de o lentă biografie circumstanțială a personajelor

[1] Rudolf Diehl: *Wolf ohne Rudel,* Kiepenheuer, 1959.
[2] Heinz Risse: *Un Coup de dés,* Albin Michel, 1959, p. 224.

romanului...

Romanului transformat în nuvelă, influența cinematografului i-a adăugat o nouă exigență: *prezența*. Prin imaginea prezentă, trăită *în prezent (şi nu într-un trecut narativ)* ori prin voce, discurs, monolog, examen de conştiință, „personajul" trebuie să se impună nu ca un om „a cărui istorie e povestită", ci ca un individ *care este prezent în timpul lecturii*.

***

Există o tendință literară care face sensibil, în toată puritatea lui, iscusitul amestec dintre prezentul vizual, vocal şi trecutul evocat doar printr-un prezent constant. Ea s-a numit „şcoala vocii". Aci, într-o ficțiune, istorică de cele mai multe ori, un om povesteşte despre sine şi – dacă am vrea să caricaturizăm – se „gargariseşte", în prezent, cu amintirile lui, cu examenul lui de conştiință. *Amintirile lui Adrian* de Marguerite Yourcenar sunt monologul lent, jurnalul apocrif, jumătate prezent, jumătate trecut, al unui om care îşi transpune fără întrerupere experiența în registrul propriei sale voci. Inflexiunea are însemnătate în acest roman-oratoriu care a redescoperit discursul interior, folosit odinioară de poeți.

Mai degrabă decât transcrierea stenografică a vieții, romanul discursului interior constituie o meditație şi o imagine exemplară. În loc să ofere, într-o neorânduială picarescă, ridicolul ori tristețea existenței, el redevine necesitate de meditație, de concentrare, de cucerire a omului de către el însuşi.

Esențialul acestor cărți e „tonul", *canto*-ul intim şi totodată oratoric al omului care-şi regândeşte viața. Nu e vorba de analiză, nici de monolog interior în sensul obişnuit al termenului, ci de un *discurs interior* foarte elaborat, meditat, calm, viu şi semeț. E tonul „memoriilor de jurnal", dar mai puțin familiar, ridicat pe o treaptă superioară, ca în acest testament oral al lui Périclès: „O viață de om nu se judecă astfel, nici chiar în ultima ei zi. Nu poate fi îmbrățişată dintr-o singură privire. Mă rătăcesc în propria-mi viață. Îmi povestesc, în timpul orelor lungi de insomnie, propria-mi istorie. O înfrumusețez cu mobiluri, resorturi, conexiuni, când de fapt n-au existat decât improvizație, fatalitate, coincidență. Inventez pentru mine însumi o povestire care ține în acelaşi timp de legendă, de examenul de conştiință şi de cartea cu poveşti."[1]

Astfel e deschisă calea romanului „radiofonic", formă modernă a jurnalului intim: Marguerite Yourcenar, Jacques de Bourbon-Busset, Vintilă Horia, Michel Butor... „Prezența" eroului e asigurată de vocea lui, de modulația ei, de ritmul confidenței sau al discursului; pe acest fond, narațiunea îşi reia drepturile, desfăşurându-ae însă într-un prezent continuu. Este procedeul filmului *Hiroshima dragostea mea*.

***

O altă tehnică cinematografico-romanescă s-ar fi putut crea, nu prin „vocea de fond", prin investigarea unei conştiințe, procedeu care – în roman sau în film – poate părea un artificiu, ci prin *succesiunea imaginilor*: o ordine a imaginilor care să nu mai ducă la un şir logic şi discursiv, ci la un şir obsesiv. Şi într-adevăr, atunci când întemeietorul „noului roman", Alain Robbe-Grillet abordează cinematograful cu filmul *Anul trecut la Marienbad,* această obsesie se impune şi creează „profunzimea" filmului. Aceeaşi a fost, într-o altă manieră însă, tentativa „impresioniştilor" englezi în timpul lui K. Mansfield şi al Virginiei Woolf imagistica fiind însă fărâmițată de romancierii prea atenți la viața *interioară*.

Dimpotrivă, la un Pierre Gascar, de pildă, prezentarea obsedantă şi ilogică a imaginilor este orientată către *lumea exterioară*. *Animalele* şi *Timpul morților* evocă în câteva imagini sesizante un univers posomorât şi dement. Totul e relatat ou răceala minuțioasă a lui Kafka, într-un stil vizual şi ireal totodată. Realitatea este evocată mai mult în nuditatea-i sobră şi crudă decât în mişcarea ei; pentru a descrie o Spanie copleşită de soare, Gascar foloseşte nu atât sunete şi culori, cât goluri şi pauze: „Un sat fără case, oameni fără privire şi o vară fără sfârşit, toate concurau spre un fel de eternitate..."[2] Căci „decupajul", succesiunea „planurilor" nu mai ascultă de logica povestirii, ci de forța obsesivă, de *prezența* halucinantă a unei lumi exterioare dense şi în acelaşi timp vide, inumane, crude. Fiecare imagine e un şoc emotiv, insolit, neaşteptat, în timp ce „subiectul" e „comprimat" de un fel de obsesie: un cimitir al prizonierilor în *Timpul morților,* moartea groaznică a animalelor şi cinismul omenesc în *Animalele,* o carieră de piatră unde oamenii înnebunesc în albul strălucitor al zidurilor din *Sori*. Povestirea devine

---

[1] Jacques de Bourbon-Busset: *L'Olympien,* Gallimard, 1960. p. 169.

[2] Pierre Gascar: *Soleils,* Gallimard, 1960, p. 10.

incantatorie prin limpezimea, prin ciudăţenia ei. *Cisterna (Sori)* e povestirea unui om care a descoperit un izvor în scorbura grotei unde trăieşte, şi care nu destăinuie nimănui descoperirea sa. Atât. Un fapt obsedant, unic, tainic, asemenea unei grote, în masa existenţei. Un fel de plăcere subterană...

Cu această tehnică a obsesiei extravertite, nuvela condensată trece de la prezentul cinematografic la insistenţa neliniştitoare a lui Kafka.

***

Oricât de diverse ar fi personajele şi temele – un meseriaş spaniol cu porniri anarhice, izolat, trăind în caverne ca troglodiții *(Sori* de Pierre Gascar); un tânăr burghez monden, client al localului Maxim's (Louise de Vilmorin); nişte aviatori rătăciți *(Nimic la orizont* de Walter Jens); nişte aventurieri din mările australe *(Afacere hazardată de* Heinz Risse); un avocat milanez elegant şi retoric (Mario Soldati); mici burghezi parizieni înfricoşați (Vahé Katcha); turişti aproape comici şi spanioli tragici (Marguerite Duras) – regăsim în noua estetică a povestirii scurte, vii, cinematografice un numitor comun: evocarea scurtă şi sobră, duritatea, claritatea, „prezența" înlocuiesc „narațiunea".

Cu excepția câtorva texte ale Katherinei Mansfield, cu excepția lui Mérimée, Maupassant, Pirandello, Bilenchi şi a câtorva italieni, „nuvela" nu influenţase „romanul". Astăzi însă, datorită cinematografului, această influenţă are loc.

* * *

Şi totuşi, în fața acestei povestiri mériméene, dramatice, concise ori obsedante, extrăgându-şi arta din senzația de *prezent,* „cronica", „fresca", adică realismul imediat, fără condensare artistică, nu şi-au pierdut drepturile.

Nuvela patetică este, într-adevăr, o artă a ultracivilizaţilor. Louise de Vilmorin nu zugrăveşte decât mondéni. Atunci când Pierre Gascar evocă ţărani spanioli, o face exclusiv ca *artist,* scoțând un efect flaubertian.

În afara acestei *art*e, lumea modernă cunoaşte un vast câmp romanesc: interesul *direct* şi familiar al romancierului pentru cea mai banală dintre mizeriile umane, redată de el într-un document, nu într-o operă. Sub influenţa câtorva romancieri americani care au zugrăvit, în noile tehnici, reversul Statelor Unite ale Americii, spaniolii şi italienii au descoperit un neorealism; acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu romancierii noi ai ţărilor noi, adesea slab dezvoltate. Astfel, bătrânul „roman-frescă", social, documentar, realist, reapărea, transformat, pentru a se opune intenţiilor mai „estetizante" ale povestirii mériméene.

XVIII Neorealismul

Neorealismul: un „montaj" al realului. – Originile: Dos Passos, realismul brutal al americanilor. – Renaşterea romanului spaniol după 1950. – Viaţa colectivă; Arturo Barea, Fernández de la Reguera, S. J. Arbó, Camilo José Cela, Rafaël Sánchez Ferlosio. – Aspecte pozitive ale violenţei: Jesús Fernández Santos şi setea de viaţă. – Romanul – psihanaliză socială. Verismul italian: Ignazio Silone, Carlo Levi, Elio Vittorini. – Realismul urban: Vasco Pratolini. – Alberto Moravia şi cruzimea psihologică. – Duritate, şi sobrietate. – Perspectivele mondiale ale neorealismului. – Spre un naturalism planetar.

În ţările latine, ca în America şi, sporadic, de puţină vreme, în Africa şi Asia, realismul obiectiv se naşte dintr-un fapt nou: pentru prima oară, scriitori foarte intelectualizaţi – cum sunt majoritatea scriitorilor – transcriu existenţa celor umili fără să se „aplece" asupra lor, cum făcea Zola de exemplu. Ei părăsesc „stilul" naratorului burghez: sentimentul de superioritate, privirea aruncată spre public şi veşnica narare a *vieţii unui neliterat de către un literat,* de unde o constantă disproporţie şi un soi de „paternalism" binevoitor în naraţiune – al cărui cel mai elocvent exemplu rămâne Alphonse Daudet. Aci sălăşluia eroarea „realismului" secolului al XIX-lea şi a sechelelor lui: viaţa tinichigiului Coupeau e povestită în stilul intelectualului Zola, viaţa unui ţăran din Sologne – în stilul delicatului Maurice Genevoix. Ceea ce rezulta nu era întotdeauna existenţa trăită de Coupeau, nici viaţa unui solognot, ci mila lui Zola, simţul pitorescului lui M. Genevoix... Romancierul juca într-o oarecare măsură rolul unei doamne caritabile ori al unui estet în vizită la nişte oameni sărmani.

Erskine Caldwell, Ignazio Silone, Camilo José Cela sau Rafaël Sánchez Ferlosio îşi interzic această intervenţie a autorului. Fără să impună cărţii viziunea unui martor cultivat, ei transcriu faptele – uneori neînsemnate – ale vieţii prozaice... Romancierul nu mai e un *povestitor* – care are farmec şi un stil frumos... – ci pur şi simplu un aparat de înregistrare; arta lui se face simţită în alegerea scenelor, în „montaj". Un bar din Madrid în 1942, cu oameni săraci şi mai puţin săraci, care vorbesc la întâmplare, jignindu-se uneori reciproc: „Un tipograf îmbogăţit, care se numeşte Vega, don Mario de la Vega, fumează un trabuc enorm, un trabuc ca de reclamă. Cel de la masa de alături încearcă să-i intre pe sub piele:

– Bună ţigară mai fumaţi, domnule!

Vega îi răspunde *solemn,* fără să-l privească:

– Da, nu e rea, costă un *duro*.

Celui de la masa de alături, un ins *rahitic şi zâmbitor,* i-ar plăcea să adauge ceva, ca de pildă: «Halal de dumneavoastră!» dar nu îndrăzneşte, căci, *din fericire, se ruşinează la timp*. Se uită la tipograf, zâmbeşte din nou c*u umilinţă* şi continuă:

– Numai un duro? Pare o ţigară de cel puţin şapte pesetas.

– Aş! un duro plus treizeci bacşiş. Eu mă învoiesc cu chestia asta.

– Vă dă mâna!

– I-auzi colo! Nu cred că trebuie să fii numaidecât un Romanones ca să fumezi asemenea havane.

– Un Romanones nu, dar vedeţi dumneavoastră, eu unul nu mi-aş permite şi ca mine, mulţi din cei de aici.

– Vrei să fumezi una?

– Mă mai întrebaţi!

Vega zâmbeşte, simţind aproape remuşcări pentru cele ce are să spună:

– Păi munceşte şi dumneata cum muncesc eu!

Tipograful dă drumul unui hohot de râs brutal, nemăsurat. Insului rahitic de la masa vecină îi încremeneşte zâmbetul pe buze".[1]

Scenă scurtă şi patetică, insignifiantă dacă vrei: grosolănia unui meşteşugar-comerciant, la adresa unui şomer, redată într-o viziune directa, fără comentarii; doar câteva pasaje (pe care le-am subliniat) trădează scriitorul ce nu se poate abţine să nu dea explicaţii. Stilul însă e al cinematografului, unde nu vorbesc decât imaginile şi dialogurile; semnificaţia acestei „secvenţe", judecata morală care se poate face asupra ei, reflecţiile pe care le suscită sunt lăsate *în seama cititorului*. Ca şi în faţa ecranului, unde regizorul alege imaginile precum şi textul vorbit de personaje, fără a le *comenta* însă – făcând abstracţie bineînţeles de unele excepţii.

---

[1] Camilo José Ceia: *Stupul,* trad. de Ioana Zlotesou-Cioranu, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 28.

Adică exact contrariul romanului din secolul al XVIII-lea şi chiar romanului balzacian. Nu există nici un pasaj în *Cleveland* ori în *Manon Lescaut* unde să nu apară autorul ca să accentueze pateticul scenei, analizând şi judecând reacţiile personajelor lui. Nu există intrigă în *Comedia umană* din care romancierul să nu extragă *el însuşi* filozofia socială şi morală. Chiar în romanul din 1920, „analiza" continuă să îngăduie romancierului a pătrunde, comenta, explica cele mai tainice gânduri ale eroului său.

Dimpotrivă, realismul obiectiv suprimă orice intervenţie. Cititorului îi revine sarcina de a aprecia, de a simţi, de a judeca; nu mai există un *raisonneur* al piesei, nici măcar un „scriitor" a cărui frază, al cărui stil să constituie o interpretare a materialului evocat; ca şi regizorul în cinematograf, romancierul nu se mai exprimă decât prin alegerea scenelor. Dar nu le mai împrumută *propria lui voce*.

Căci, acum, *vocea* povestitorului – şi deci stilul său – dispare din roman. Acesta devine o suită de fapte obiective alese cu abilitate – ori mai degrabă *decupate* – într-o transcriere neutră a realului: „montaj de actualităţi".

***

Iniţiatorii acestei direcţii au fost „romancierii americani". S-ar cuveni, fără îndoială, să observăm nuanţele: datorită atenţiei acordate *conştiinţei* şi monologului interior, Faulkner, de pildă, este cu totul opus acestei tendinţe...

Dar Hemingway, Caldwell, Dos Passos, Dashiell Hammett şi foarte deseori Steinbeck adoptaseră – sub influenţa cinematografului sau precedând-o? – tehnica realismului obiectiv. La Caldwell nu există decât dialogurile şi faptele, actele şi gesturile. Romancierii americani „ne oferă nu sentimentele şi gândurile personajelor, ci descrierea obiectivă a actelor lor, stenograma discursurilor lor, într-un cuvânt, procesul verbal al «conduitei» lor în faţa unei situaţii date".[1]

Într-adevăr, în acest roman totul e înfăţişat la modul enumerării neutre, al acumulării de fapte, al *registrului* de viaţă: un prezent cenuşiu, adesea vlăguit, obsedant şi anost, un catalog al evenimentelor umane, insignifiante în aparenţă. Este domnia frazei scurte, „propoziţiunii independente" juxtapuse altei propoziţiuni independente: transcrierea *celei mai elementare conştiinţe,* aceea care, fiind refractară „analizei", nu ştie să povestească decât spunând „Am făcut asta... şi pe urmă... şi pe urmă...". Nu există nici o propoziţie subordonată, nu există „gândire", pitoresc sau comentariu: „Mac se pomeni că e prezentat unei fete brune, cu o faţă mare, numită Encarnación. (Punct.) Era curăţel îmbrăcată şi avea un păr negru strălucitor. (Punct.) Fata îi zâmbi. (Punct.) O mângâie pe obraz. (Punct.) Băură bere la bar şi apoi plecară. (Punct.) Şi Pablo era însoţit de o fată. (Punct.) Ceilalţi rămaseră în local."[2] Nu e posibilă o simplitate mai mare în transcrierea elementară a faptelor, în stil, în banalitatea oamenilor şi a locului. Dar, din această realitate neutră, Dos Passos vrea să facă să se ivească adevărul elementar, fundamental al vieţii colective.

„Romancierii americani" (expresie generică puţin cam abuzivă) îşi aleg în mod deliberat personajele dintre inşii primitivi, a căror conştiinţă reflexivă e foarte limitată. Dacă eroul din *Adio*, *arme* de Hemingway e capabil să-şi trăiască lăuntric aventurile, cei din *A avea sau a nu avea* nu sunt: conştiinţa reflexivă şi capacitatea lor de analiză interioară nu s-au exersat niciodată ori au fost înecate în whisky. Steinbeck, în *Oameni şi şoareci* şi în *Fructele mâniei,* zugrăveşte – ori mai degrabă evocă – nişte muncitori sezonieri, aşa cum Caldwell, în *Drumul tutunului* sau în *Micul pogon al Domnului,* evocă ţărani săraci şi decăzuţi, alegând, parcă din plăcere, oameni a căror conştiinţă e dificil de analizat, fiind foarte redusă...

A existat aici, fără-ndoială, snobismul involuntar al „idiotului satului"; romancierii americani au manifestat faţă de el – din felurite raţiuni legate, desigur, de ei şi de regiunile lor – o anumită afecţiune. Dar chiar prin acest artificiu al subiectului, romanul găseşte pe o cale nouă: el renunţă la orice formă de analiză, pentru a nu înfăţişa, dintr-un om, decât reacţiile exterioare. Procedeu – vom spune – şi a fost într-adevăr un procedeu, chiar dacă, cu puţină pedanterie am invoca în ajutorul lui, teoriile *behavioriste*. Dar acest procedeu dădea naştere tehnicii reţinerii psihologice şi realismului brutal. Arta care nu înfăţişează decât *gesturile* personajelor şi nimic din gândurile lor îşi creează, implicit, o „dificultate", dar o dificultate „binecuvântată", care poate fi la fel de fructuoasă pe cât a fost alexandrinul în poezie. În *Poştaşul sună întotdeauna de două ori* sau în *Străinul,* James M. Gain ori Albert Camus folosesc această constrângere pentru a traduce sensul fatalităţii...

---

[1] Claude-Edmonde Magny: *L'âge du roman américain,* Éd. du Seuil, 1948, p. 50.

[2] John Dos Passos: *Paralela 42,* trad. de Radu Lupan, Editura pentru Literatură Universală, în curs de apariţie.

Pe de altă parte, înlăturarea analizei, obiectivitatea rece, înlăturarea „stilului" romancierului, chiar plăcerea de a zugrăvi dezmoşteniţi, fără a-i trăda printr-o descriere paternalistă, era eficace în crearea noului stil romanesc: ea dădea senzaţia directă a vieţii colectivităţilor umane slab dezvoltate: *tramps* din S.U.A., ţărani din regiunile înapoiate ale Italiei sau Spaniei, metişi şi indieni din Statele Americii latine.

În aceste ţări se va dezvolta realismul obiectiv. În centrul şi în nordul Europei, în Franţa, Anglia, Germania etc., nu mai există indigeni în mizerie; intelectualii, pe de altă parte, trăiesc în mijlocul unei vieţi literare intense, centralizate, unei literaturi sofisticate. Dar, la naţiunile unde inegalitatea socială e mai accentuată, creaţia literară mai puţin concentrată, nevoia esenţială la mijlocul secolului al XX-lea era un roman cu intenţii generoase, cu un stil rece, puternic prin conţinut, roman în care intelectualul izolat e în contact nemijlocit cu suferinţele şi viaţa oprimată a poporului, dorind să le traducă în deplina lor cruzime: Ciro Alegría şi indienii din Peru, Gabriel Casaccia şi metişii din Paraguay, Igna-zio Silone şi ţăranii din sudul Italiei, Jesús Fernández Santos şi ţăranii din Spania, Juan Goytisolo şi micul popor madrilen.

***

Nu există nici o măiestrie vizibilă în acel realism spaniol a cărui înflorire are loc după 1950. Doar evocare directă, fără intervenţia autorului, a unei vieţi sociale aspre, dense, înăbuşite. Un sat care se învecinează cu *huerta* valeneiană, un grup de oameni redaţi într-o viziune confuză, contrastantă, într-o lumină slabă; locul unde se pune la mezat apa rarisimă, dreptul de a utiliza timp de o oră sau două pe săptămână, pentru a iriga pământul, un strâmt canal de irigaţie:

„O sută de cefe. O sută de capete. O sută de oameni.

Toţi o sută, asemenea lui: tulburaţi, neliniştiţi, nerăbdători; supuşi licitaţiei. Fiecare vrând să-l întreacă pe celălalt. Să-l egaleze. Să nu rămână mai prejos. Îmbrâncindu-se. Socotindu-şi în şoaptă suma de bani număraţi de-o mie şi una de ori înainte de a pleca de-acasă şi de a porni care pe drum, care pe potecă sau direct peste deal, pentru a veni aici. Numărându-i din nou, cu vârful degetelor. Trăgând cu coada ochiului pentru a nu fi văzuţi sau surprinşi. Vrând să se încredinţeze că le ajung, că vor putea să cumpere apă pentru pământurile care încep să moară încetul cu încetul. Cu gurile uscate, cu buzele strânse, cu feţele crispate, tremurând, cu teama, oboseala şi furnicătorul minut al aşteptării în mâini şi în genunchi.

În faţa lor estrada, masa, crucifixul şi omul."[1]

Stilul aminteşte de ritmul sacadat al lui Malraux, aproape asintactic; acţiunea e trăită nemijlocit: „Fiecare vrând să-l întreacă pe celălalt. Îmbrâncindu-se." Tema şi intenţia sunt însă altele. Conştiinţa neliniştită a protagonistului a dispărut. Neliniştea difuză aparţine acum masei umane. Neorealismul spaniol zugrăveşte viaţa colectivă şi, mai precis, viaţa colectivă trăită Ia un nivel colectiv: evocare directă, fără elegante literare, a vieţii în stare brută, a vieţii micilor sate aride, a ţăranilor duri şi năpăstuiţi din Spania; sau materialul nou, oferit de populaţia marilor oraşe: mici funcţionari, muncitori necalificaţi, vânzătoare şi comisionari.

Noul roman spaniol transcrie acest material, fără a-l înfrumuseţa, chiar fără a-l interpreta. Împreună cu o parte a Italiei, Spania e singura ţară occidentală unde intelectualii-romancieri aduc în scenă personaje care nu sunt intelectuali sau burghezi. Nu e vorba atât despre o literatură de protest social, cât despre un roman care găseşte în „clasele de jos" un material uman mai bogat: un ţăran spaniol, un mărunt funcţionar spaniol sunt într-o mai mare măsură oameni în adevăratul înţeles al cuvântului decât un burghez, un aristocrat sau un intelectual, care trăiesc într-un univers factice. Trebuie să adăugăm că, dintre ţările occidentale, Spania este cea mai sensibilă la patosul, la drama (umană, adică individuală ori socială, materială ori spirituală) ce constituie destinul propriu oamenilor; este ţara unde destinul e luat în tragic.

***

Înaintea puternicului flux care-i aduce, către 1950, afirmarea, acest realism dur a avut câţiva precursori. Războiul civil a dus la desprinderea intelectualilor spanioli de filozofia şi estetismul caracteristice generaţiei din 1930; primul precursor a fost un transfug al războiului civil, un exilat; Arturo Barea a scris *Uzina, Strada, Flacăra,* începând din 1939, mai întâi în Franţa, apoi în Anglia (trilogia a fost publicată în Argentina). Fiu de meşteşugar, Barea este autodidact şi aceste trei romane, gândite la maturitate şi în timpul exilului, constituie confesiunea unui fiu al poporului: realitatea şi viaţa într-o avalanşă de adevăruri. Stilul lor nu e încă atât de precis, de dur, ca acela al „noii şcoli"; ele reprezintă însă

[1] Castillo Navarro: *Moarte la licitaţie,* trad. de Darie No-văceanu, Editura pentru Literatură Universală, 1963, p. 13.

un document de largă amplitudine romanescă, înflăcărat şi coerent totodată, lipsit de duritatea voită şi reţinută a celor ce-i vor urma. Barea e mai degrabă un strămoş decât un precursor. Alături de el, trebuie să vorbim despre Ricardo Fernández de la Reguera, un scriitor veritabil, ale cărui opere au apărut abia prin 1954, dar a căror inspiraţie datează din timpul războiului civil. Ricardo Fernández de la Reguera a fost înrolat, geografic, în trupele lui Franco. *Povara armelor* este războiul trăit de un combatant anonim, într-un stil realist sever: brutalităţile vieţii, brutalitatea războiului. Faptele, fapte cotidiene de război, vorbesc prin ele însele, fără nici un comentariu al autorului; aici apare pentru prima oară obiectivitatea crudă a noii şcoli despre care vorbim. Ea se manifestă aproape în acelaşi timp şi la Sébastian Juan Arbó, în *Drumurile nopţii:* un roman dur despre ţăranii catalani, amestecând, într-un stil sobru şi sec, răutatea oamenilor, mizeria înăbuşitoare, adevărul crud al pământului secătuit cu acel sens lucreţian, pesimist şi delicat, al tristeţii, al erorilor şi speranţelor umanităţii, din generaţie în generaţie. Tocmai această sete de viaţă, ascunsă sub brutalităţile vieţii, va constitui mai târziu fondul „psihologic", foarte discret de altfel, al noului roman spaniol: „Nici oboseala muncii, nici necazurile existenţei, nici mizeriile fiecărei clipe nu le puteau înfrâna instinctele."[1] Şi totuşi Arbó nu are nici astăzi locul ce i se cuvine, de „mare precursor" al noii generaţii a cărei naştere el a anunţat-o; a scris prea devreme pentru ca „ai lui" să-l recunoască.

Actul de naştere al înnoirii romanului este *Stupul* de Camile José Cela, publicat în 1951 la Buenos Aires. C. J. Cela fusese mai înainte un scriitor abil şi ambiguu, cunoscut încă din 1942 printr-o altă operă plină de cruzime, dar încă estetizantă, *Familia lui Pascal Duarte*. *Stupul* joacă rolul de „catalizator" pentru noile tendinţe, slujind drept semnal, drept punct de pornire şi, uneori, drept model marelui val al reînnoirii. Madridul în 1942, adică într-una dintre perioadele lui cele mai înăbuşitoare. Pentru prima oară (cel puţin de la Galdós şi Baroja) era înfăţişată viaţa colectivă, plină de suferinţe, prăfuită, înflăcărată, banală, a neînsemnaţilor locuitori ai oraşelor, cei care muncesc cum pot, rătăcesc şi fac trafic prin cafenele, cei care n-au primit nimic de la societate, nici de la viaţă, şi au totuşi dorinţa arzătoare de-a trăi, dorinţa nefolosită, vie, constituind, dincolo de descrierea crudă a existenţelor mizere (chiar dacă ele sunt şi pitoreşti), un discret fond optimist al frescei şi raţiunea ei de a fi. *Stupul* lui Cela folosea stilul obiectiv al romancierilor americani din generaţia precedentă, naraţiunea fără comentarii, numită de un critic francez, doamna C. E. Magny, „ochiul camerei de filmat": un roman unde autorul nu intervine, unde nu se spune nimic din ceea ce n-ar fi putut fi perceput de obiectivul cinematografic sau înregistrat de un aparat acustic.

Romanul despre care vorbim (publicat în America de Sud de C. J. Cela care trăieşte în Spania) a slujit de model, chiar şi prin abilităţile lui, unei generaţii pe cale de a descoperi acest material (viaţa în stare brută a neprivilegiaţilor) şi, în acelaşi timp, această tehnică (obiectivitatea totală a povestirii). Dintre valorile vieţii spaniole, se mai păstrează doar una: setea de viaţă a poporului incult, care, spre deosebire de alte pături sociale, are o valoare mai mare decât cea care i se recunoaşte.

Noul roman va studia deci viaţa poporului şi insuficienţele ei. *Jarama* de Rafaël Sánchez Ferlosio (care debutase cu un roman poetic, *Alfanuí)* aduce în scenă, pe aproape şase sute de pagini, tinerii fără ocupaţie, funcţionari ori muncitori, care se plimbă duminica pe malul râului Jarama, din apropierea Madridului.

Un naturalism obiectiv, fără comentarii: un roman foarte lung, consacrat în întregime descrierii unui pionic al tinerilor din mahalalele Madridului, lucrători în comerţ sau în uzină. Câte-o notaţie pitorească relevă banalitatea dialogului care nu e altceva decât stenograma dialogului real, simplu, anost, insipid: „Acolo sus, soarele imbiba arborii cu lumină, străpungându-le frunzişul alcătuit din multiple nuanţe de verde. Străvezimea lui metalică tremura în interstiţiile frunzelor (...). Desena cercuri mici, ca nişte monezi de aur, pe spatele lui Alicia şi Mely, pe cămaşa lui Miguel, scânteia în centrul fiecărui cerculeţ al sticlăriei, pe farfuriile de aluminiu, pe tabla gamelelor, pe cratiţa roşie, pe ulciorul cu *sangria,* totul aşezat pe şervetele albe ori colorate cu pătrate albastre, întinse în praf.

– Santos ăsta înghite nişte bucăţi! Are unul din accesele alea, individul! Mamă, ce mai haleşte!

– Trebuie să ai grijă de tine, scumpule. De altfel nici cu tine nu mi-e ruşine.

– Nu sunt nici pe jumătate ca tine. Tu nu te opreşti, mergi până dai de fund.

– Îţi face plăcere să-l priveşti, spuse Carmen.

– Da? Ascult-o bine, tu ăla, îţi dai seama? Simte o plăcere să-l vadă mâncând. Asta da, logodnică, nu?"[2]

Nu se petrece nimic în tot romanul; plictis, glume, niţică dragoste şi, la sfârşit, un accident banal, un „accident duminical"; pateticul rezidă în lipsa de ocupaţie a acestor tineri, doritori să trăiască, plini de

---

[1] Sébastian Juan Arbó: *Camins de la nit, 2* vol., 1935.

[2] Rafaël Sánchez Ferlosio: *El Jarama*.

viață, robuști, dar lipsiți de orice ideal (fără să fie conștienți de asta). Nu se poate spune același lucru despre *Jocul mâinilor* de Juan Goytisolo, unde confuzia tinerilor devine mai conștientă, fiind însă studiată într-un mod, poate, cam prea sistematic. Existențe sufocate, aduse la exasperare: de aceea micul oraş e luat deseori drept cadru, cum se întâmplă, de pildă, în *Circul* de Goytisolo ori în *Printre persani* de Carmen Gaite (doamna Ferlosio).

Se cuvine de asemenea amintită cruzimea posomorâtă a „faptului divers" din *Ceilalți* de Luis Romero sau din *Nu era de-ai noştri* de Cadellans (Premiul Nadal, 1958).

Dar acesta e doar aspectul negativ al romanului nou: pruritul stupidității, al violenței ori pur şi simplu al plictisului pe care „stadiul înapoiat de dezvoltare" îl naşte în oameni. Romancierii spanioli îndrăgesc până şi violența pentru aspectul ei pozitiv; deşi abătută de la izbucnirile fireşti, ea alimentează setea de viață a oamenilor. Această sete de viață este cea pe care noua generație o va înfățişa ca pe o forță implicită, ca pe o valoare implicită, în zugrăvirea dură şi severă a vieții obişnuite. Şi nu numai a vieții obişnuite, ci şi a vieții colective în măsura în care setea de viață nu mai este aici, ca în romanul tradițional, privilegiul unui suflet frământat, ci clocotul societății umane. În aceste romane spaniole nu există, la drept vorbind, nici „eroi", nici personaje în prim plan. Camilo José Cela evocă întreaga societate nevoiaşă a unui oraş, titlul *Stupul* fiind foarte semnificativ. *Circul* lui Goytisolo descrie o zi de sărbătoare, *Jarama* lui Ferlosio – o duminică a mahalalelor, *Azi*, *27 octombrie* de Laura Olmo are drept personaj principal un mare imobil. Drama nu se mai petrece într-un individ, ci în vălmăşagul vieții celor sărmani.

Nu e numai duritate în această apologie ocolită a vitalității umane. Se întâmplă ca în locul mâniei ori necazurilor unui adult să apară viziunea ascuțită a copiilor, folosiți pentru a ivi căldura umană din decrepitudinea vieții. Aşa procedează Goytisolo în *Doliu în paradis,* unde rectitudinea ființei umane se manifestă la copiii sensibilizați de mizerie, opuşi adulților degenerați. Fervoarea copilăriei e utilizată într-o mai mare măsură de către Miguel Delibes *(Fiul meu Sisi*, *Drumul);* fără a-l face anost, Delibes transformă copilul în judecătorul – treaz şi resemnat – al unei lumi imperfecte şi i se întâmplă să cadă în sentimentalism. Acelaşi sentimentalism i-l reproşăm uneori Anei Maria Matute *(Familia Abel, Timpul),* care scrie poveşti crude şi delicate, perfecte din punct de vedere al construcției şi al forței de emoționare, lipsite de acea răutate proprie celorlalți romancieri din generația ei.

***

De aceea, făcând bilanțul, nu sentimentul absurdității ni se revelează cu osebire. Ci, mai degrabă, apologia omului, apologia surdei, oarbei, mutei încăpățânări umane: forma elementară, sălbatecă, inconştientă, stângace, deseori brutală şi grosolană a elanului vital al oamenilor. Drama nu se naşte din absurditatea vieții, ci din violența pe care i-o opune omul. Cel mai net, mai dur, mai înflăcărat dintre romanele acestea, *Cei mândri* de Jesús Fernández Santos, prezintă un sat copleşit de soare, de mizerie, de intrigile şi ipocrizia măruntelor notabilități. Aici vrea să pătrundă un medic de la oraş, adică un intelectual. El se izbeşte nu de mizeria însăşi, ci de „cei mândri": dezmoştenițiii care manifestă, în plină mizerie, o mândrie brutală, rea, ireductibilă. Această răutate – conchide medicul – este traducerea, sublimarea forțelor obscure ale acestor oameni, transformate, din cauza împrejurărilor nefavorabile manifestării lor fireşti, în duritate şi suspiciune.

Aceste forțe, dacă ar găsi un prilej, ar putea deveni intelectuale, morale, spirituale. Dar viața dură a oamenilor le oprimă, ele neputându-se dezvolta. Şi atunci se transformă într-un prurit al violenței, al necazului, al răutății uneori. • Romancierilor spanioli le place însă această violență pentru aspectul ei pozitiv: deşi abătută de la izbucnirile fireşti, ea alimentează setea de viață a oamenilor. Această dorință arzătoare de a trăi este cea pe care noua generație o va înfățişa ca pe o forță implicită, ca pe o valoare implicită, în zugrăvirea dură şi severă a vieții obişnuite. Şi nu numai a vieții obişnuite, ci şi a vieții colective în măsura în care setea de viață nu mai este aici, ca în romanul tradițional, privilegiul unui suflet frământat, ci clocotul societății umane. • la fel ca mai sus, s-ar putea să fie eroare de tipar •

Una din temele fundamentale ale romanului spaniol este *sentimentul inutilității* omului. Exista un contrast puternic între înăbuşirea vieții şi setea de viață, contrast pe care-l exprimase romanul „revoltei". Dar până acum Nietzsche, Barrés, Gide, D. H. Lawrence, Camus, de pildă, traduseseră revolta *conştientă* a unui erou care o analizează pe măsură ce o trăieşte. Alegând, asemeni romancierilor americani, eroi nonconştienți, neintelectualizați, cărora nu li se poate aplica artificiul autoanalizei, romancierii spanioli dau o altă rezonanță temei. Atunci când Gide se revoltă lucid, problema rămâne de ordin moral şi intelectual, întrucâtva teoretic. Atunci când Fernández Santos zugrăveşte țărani înrăiți de sărăcie, ori Goytisolo – nişte adolescenți care comit o crimă stupidă *(Jocul mâinilor)* fiindcă nu-şi găsesc nici o întrebuințare, e vorba de cu totul altceva: în timp ce Gide ştie *de ce* alege o anume atitudine – comentând

din belşug respectiva alegere – eroii lui Goytisolo sau Fernández Santos nu ştiu *de ce* sunt stupizi ori plini de cruzime... Problema se amplifică, ajungând până la un fel de „psihanaliză socială". Conflictul dintre dorințele umane şi posibilitățile practice de dezvoltare a omului nu mai e localizat la un intelectual care se autoanalizează; el este studiat la cei care îl trăiesc, fără a fi conştienți de acest lucru.

Romanul realist spaniol oscilează deci între descrierea unei existențe înăbuşitoare şi evocarea forțelor elementare ale vieții care vor să destrame această atmosferă înăbuşitoare. Interesul acestui roman stă deci într-un „conflict" cu atât mai patetic cu cât este redat nu într-o formă intelectuală, ci socială şi subconştientă. Acest conflict explică, dacă facem psihanaliză socială, sălbăticia țăranilor lui Sébastian Juan Arbó, Luis Romero, Jesús Fernández Santos; necazurile, prostia, fanfaronada „flăcăilor de la oraş" la Camilo José Cela, sau la Luis Romero, în *La Noria;* tineretul delicvent, înfăţişat cu cruzime de către Goytisolo în *Jocul mâinilor*. Potrivit aceloraşi intenții acționează şi un cineast, Bardem, precursor, înaintaş şi model al acestei generații de romancieri, în *Moartea unui ciclist,* în pofida tehnicii învechite, el opunea, pornind de la un fapt divers, versiunea oficială şi drama morală. În *Calle mayor* tratează şi el conflictul dintre existența înăbuşitoare şi nevoia inconştientă şi disperată de a „evada": un orăşel de provincie, fermecător, pitoresc, mort: câțiva tineri – victime ale lipsei de rost – care pun la cale o farsă tragică: vor să convingă o „domnişoară" de treizeci de ani, la fel de fără rost, că este iubită de unul dintre ei, care o va lua de nevastă, în realitate nici unul neavând posibilitatea materială de a întemeia un cămin.

Această viziune crudă, violentă, ultrarealistă traduce punctul de pornire al omului, starea lui originară, conflictul dintre mizerie şi înflăcărare. Dacă mizeria – socială sau psihologică – se va atenua, elanul omului se va putea preciza, se va putea spiritualiza. Meritul romanului spaniol contemporan constă în faptul că, fără idealizări facile, a pus problema umană în cea mai brutală şi mai pură simplitate.

***

Aceeaşi a fost, într-un mod mai continuu, şi vocația realismului italian. De la *Pâine neagră* de Giovanni Verga (publicat în 1880), la *Pâine şi vin* de Ignazio Silone (1937), şi la *Ciociara* de Moravia (1957), nu există nici o soluție de continuitate, ci un tip de roman obiectiv, perpetuat – prin *Povestirile crude* ale lui Pirandello – într-un mod continuu, de la „verism" la „neorealism", adică de la originea naturalistă până la expresiile cele mai moderne. Genul e în acelaşi timp realist, sobru şi patetic; el trece de la regionalismul țărănesc la arta cea mai netă, mai seacă, mai nudă, fără a suferi de loc, sau aproape de loc influența intelectualismului, a spiritului de analiză psihologică sau a romanului cu rezonanță socială ori metafizică.

Baza „verismului" italian – mult anterior influenței „romanului american" – e expresia aproape de loc intelectualizată a unei realități nonintelectuale. Deşi e intelectual, romancierul renunță, în cadrul verismului, a arăta acest lucru altfel decât prin cuvântul bine găsit, prin sobrietate, prin descrierea exactă; el refuză subtilitățile spiritului, analiza psihologică, privirea aruncată spre spectator şi chiar ispita întrucâtva şcolărească a pitorescului. Începând din 1930, Ignazio Silone afirmă în *Fontamara* această artă lipsită de complezențe. Un sat sărman, descris fără grandilocvență: asprimea vieții, casele prăfuite, mizeria: „Fontamara este, la nordul lacului secat din Fucino, satul cel mai sărac şi mai înapoiat din Marsioa. Jur-împrejurul unei bisericuțe şubrezite, se văd, în spatele unei coline pietroase, vreo sută de case, toate cu un singur cat, neregulate, informe, înnegrite de vreme (...) Cele mai multe din vizuinile astea nu au decât o singură deschizătură care e în acelaşi timp uşă, fereastră şi horn. Înăuntru – pământ bătătorit şi pereți de piatră – locuiesc, dorm, mănâncă şi procreează, toți laolaltă, pe rogojină, bărbați, femei, copii, măgari, porci, capre şi găini."[1] E aici o precizie din care lipseşte orice fel de trucaj; nimic din răsfățurile, din interesul pur „literar" pentru „savoarea pământului", manifestat de alte forme ale „romanului țărănesc". Un *fapt uman,* prezentat în toată nuditatea lui şi studiat ca atare, fără a se urmări „pitorescul". La fel, în 1945, Carlo Levi evoca, în *Cristos s-a oprit la Eboli,* pământurile pustiite ale Lucaniei, satul cu case albe şi şubrezite, zdrobit sub povara rutinei, a administrației şi a notabilităților, satul unde „țăranii trăiesc cufundați într-o lume care se desfăşoară fără determinări, unde omul nu se deosebeşte de pământul său, de animalele sale, de bolile sale (...); acolo există numai adânca resemnare a unei firi îndurerate."[2]

Țărani săraci pe pământuri neirigate, lucrători la terasamente, salahori, oameni simpli ale căror necazuri sunt povestite cu un talent simplu, constituie materia principală a verismului rural italian, aproape necunoscută romanului francez. Romancierul poate fi un intelectual, elaborarea unei povestiri comportând pentru el o activitate intelectuală, dar subiectul povestirii nu e câtuşi de puțin intelectual.

[1] Ignazio Silone: *Fontamara,* Rieder, 1934, p. 7.
[2] Carlo Levi: *Cristos s-a oprit la Eboli,* trad. de Mia Constantinescu-Iaşi, Editura de Stat pentru Literatură si Artă, 1956, p. 81.

Romanul nu ridică o „problemă", el se hrăneşte din viaţa cotidiană. Personajele lui sunt cei „simpli": un ucenic (la Valerio Bertini), un lucrător agricol (Beppe Fenoglio, *La Malora)*.

Aceşti romancieri italieni sunt „regionalişti". Inspiraţia lor rămâne străină de capitală, universul lor e „un colţ al pământului": sate aspre din Apenini sau din Abruzze, oraşele din sud, cocioabe din Sicilia şi la turinezul Carlo Levi şi la sicilianul Elio Vittorini. Lumea rurală închisă şi dură, familia sărmană, acesta e cadrul a mai bine de jumătate din aceste povestiri romaneşti. Viaţa materială are o importanţă simplă şi primordială: „Tatăl meu (...) pierduse mult din voinţa şi tenacitatea sa. Noi, fiii, munceam ca şi înainte, deşi el ne îndruma şi ne ajuta mai puţin. Dar, la prânz şi la cină, ne găseam tot mai des în faţa terciului de porumb şi tot mai rar în faţa brânzei gustoase. Şi, la Crăciun, nu mai vedeam apărând smochinele sau mandarinele. Mama muncea îndoit la fabricarea brânzei fermentate, dar nu ne lăsa să ne atingem nici măcar de firimiturile de pe marginea hârdăului. Şi când a aflat că la Niella *arbarella* se vindea mai scump cu o centimă decât în ţinutul nostru, s-a dus s-o vândă acolo..."[1] Peste astfel de „detalii" romanul francez trece, în general, destul de repede. Ele sunt obsedante în romanul italian, care are miros de brânză şi de nucă, şi unde alimentaţia eroului constituie o problemă romanescă.

***

Şi viaţa urbană trezeşte adesea interesul pentru cei umili. Acesta e domeniul lui Vasco Pratolini, romancierul ulicioarelor din Florenţa, al acelor străduţe înguste unde cumetrii încearcă, într-un mod mai mult sau mai puţin cinstit, să câştige un ban, să găsească o combinaţie sau să pună la cale o glumă, gavroşi toscani, meşteşugari care câştigă atât cât să trăiască. Mizerie, dragoste, fanfaronadă, simplicitate, o populaţie cvasimedievală, plină de viaţă, lipsită de complicaţii evocă Pratolini în *Prietenii, Cartierul, Cronici populare, Fiicele lui San Frediano*. Şi peste toate acestea, o filozofie umilă şi senină: „Viaţa e o celulă destul de ciudată; cu cât eşti mai sărac cu atât se reduc metrii pătraţi pe care-i ai la dispoziţie. Important e să ajungi la acel echilibru lăuntric datorită căruia lumea să-ţi apară la fel de nemărginită ca şi cerul."[2]

Viaţa urbană burgheză, rafinată, convenţională, cu psihologia ei mondenă atât de diferită de cea a oamenilor rudimentari, ocupă aici un loc infinit mai mic decât în romanul francez. Doar Moravia îşi situează multe din cărţile sale la Roma, el nu zugrăveşte însă mediul intelectualizat al Romei – oare nici nu există – ci descrie Roma aşa cum Quarantotti Gambini descrie un colţ al Iliriei. Nu se poate spune nici că are intenţia de a „zugrăvi", într-un sens realist ori naturalist, burghezia mijlocie din Roma. Moravia e, pur şi simplu, psiholog şi moralist şi – deşi evreu şi florentin – a găsit substanţă pentru opera sa în plenitudinea frământată a vieţii din Roma *(Indiferenţii, Ambiţii înfrânte, Conformistul, Agostino, Nuvele din Roma)*. Roma lui nu are nimic aspru; ea este cadrul, banal şi solid, al sensibilităţilor neliniştite, cu aplecări multiple şi contradictorii: „Se înnopta (...) peste fluviul livid, care curgea la picioarele zidurilor de piatră, peste podurile luminate, peste ţărmul din faţă, peste acele imobile perforate de ferestre şi, dincolo de ultimul pod, peste cupole, peste turnuri (...). Trecători puţini. Sunetele stridente şi nerăbdătoare ale clopotului care chema credincioşii la slujba de seară speriau păsările refugiate sub cornişe (...). Tatăl şi cele două fete mergeau pe trotuarul pustiu, de-a lungul grilajelor. Cea mică se lăsa târâtă şi plângea. Din când în când, tatăl o zgâlţâia ca s-o facă să meargă mai repede. Ea plângea şi mai şi; sora mai mare se apleca mereu pentru a o consola. Apucară în sfârşit pe o stradă laterală şi dispărură."[3]

Vieţii urbane războiul îi imprimă brusc o notă de răceală şi de teroare. În *Oameni sau nu* (1945) de Elio Vittorini, se aud paşii solitari ai oamenilor hăituiţi în timpul ocupaţiei Milanoului, drama surdă care-i opune pe oprimaţi – opresorilor...

Zugrăvirea vieţii urbane nu se mulţumeşte însă cu transcrierea sobră şi brutală a faptelor sociologice. Realismul social se transforma în realism psihologic. Desperării „economice" i se adaugă disperarea intimă: condiţiilor aspre ale vieţii materiale, li se adaugă neputinţa, agonia, sufocarea psihologică. Toate acestea erau înfăţişate în *Rube* de G. A. Borgese (1921), în *Conştiinţa lui Zeno* de Italo Svevo (1923): viaţa mohorâtă, dramatică, plină de obstacole, nelinişte unei existenţe lipsite de semnificaţie. Explozia se petrece însă o dată ou *Indiferenţii* tânărului Moravia (1929), care anunţa, cu treizeci de ani mai devreme, cele mai moderne expresii ale cinematografului, cum ar fi, de pildă, *La Dolce vita* de Fellini ori *Noaptea* lui Antonioni: o familie coruptă, exasperare umană ajungând până la isterie, un conflict între egoisme; mama, fiica, fiul, ticăloşi şi ridiculi, dar violenţi, paroxistici, suferinzi,

---

[1] Beppe Fenoglio: *La Malora,* Einaudi. p. 22.

[2] Vasco Pratolini: *Cronica unor bieţi îndrăgostiţi,* trad. de Tatiana Papescu-Ulmu, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 35.

[3] Alberto Moravia: *Ambizioni sbagliate,* 1935.

căutând zadarnic un adevăr, o personalitate, o certitudine umană. Fiul, Michèle, sfârşeşte prin a-l îmbrățișa pe seducătorul mamei şi surorii lui... Ironia, pesimismul, importanța acordată obsesiilor sexuale nu-l abat pe Moravia de la o obiectivitate aproape posomorâtă, lipsita de poezie, incisivă, insistentă...

„Neorealism psihalogic", putem spune, care ne face să ne gândim la neorealismul elaborat, în aceeaşi epocă dar într-o manieră anglo-saxonă, de domnişoara Ivy Compton-Burnett. La italieni, noua atmosferă a oraşului modern, a burgheziei mici şi mijlocii, a determinat apariția romanului psihologic, realist, obsesiv, brutal şi puternic, care stă la baza întregii opere a lui Moravia *(Frumoasa din Roma, Conformistul, Agostino* etc.). Romanul acesta traduce instabilitatea psihologică a omului plasat într-o viață ale cărei unice cadre convenționale si morale sunt obişnuința ori fantezia, fiind adesea dezorientat de modificarea nivelului social: *Surorile Materassi* de Aldo Palazzeschi. *Garoafa roșie* de Elio Vittorini. Şi, la punctul extrem al acestei angoase, individul blocat în propria-i „indiferență" şi neputință care l-au împins la sinucidere pe Cesare Pavese, autorul *închisorii, Casei de pe colină*. Cât despre romanele raciniene ale lui Guido Piovene, ele sunt făcute exclusiv din torturi morale...

Denunțare şi confesiune, „realismul" italian depăşeşte foarte repede tehnica obiectivă a romanului social, pentru a reveni la exasperarea intimă, la „disperare". De fapt, într-o țară unde un îngăduitor conformism moral păstrează un rol iritant, „realismul" răspunde unei pătimaşe nevoi de protest.

El se exercită însă în două direcții: romanul „obiectiv", realist, neoverist, influențat la a doua generație de către americani, romanul care zugrăveşte satele dezmoştenite, ruinate, sau mahalalele imunde, ascunzând sub obiectivitatea aparentă o încercare de explicare *socială;* de la *Indiferenții* lui Moravia la *Milă pentru milă* de Piovene, un cadru uman populat de inşi mai puțini elementari, un roman al exasperării *psihologice şi morale*.

La urma urmelor, cinematograful italian a ilustrat limpede această dublă inspirație atunci când, până către 1954, a folosit-o pe prima *(Mantaua, Hoții de biciclete* al lui De Sica etc.) şi apoi, de puțină vreme, pe a doua (filmele lui Fellini, Visconti, Antonioni)... Uneori aceste două tendințe se amestecă: în *Rocco şi frații săi,* Visconti a făcut realism *social* studiind problemele sociologice ale unei familii din Sud, ajunsă la Milano şi crud realism *psihologic* şi *moral* studiind inconştienta prietenie incestuoasă dintre doi frați duşmani, rivali şi îndrăgostiți. În felul acesta dualitatea esteticii romaneşti – lume obiectivă şi lume subiectivă – reapare în arta „realistă" a secolului al XX-lea: drama romanescă ori cinematografică e oare o dramă a lumii sau o dramă a conştiinței?

Datorită sobrietății, durității, onestității lui, neorealismul, succesor depărtat şi plin de nerv al marilor cicluri naturaliste, are meritul de a pune problemele în termeni adevărați, simpli şi precişi... Menirea lui e aceea de a constitui, în al treilea pătrar al veacului al XX-lea, ampla, brutala şi veridica formă de expresie a unor arii de civilizație cu o evoluție nu prea îndelungată.

Nu numai Spania şi Italia, țări desigur foarte vechi, dar a căror istorie se întrerupe totuşi întrucâtva între secolul al XVII-lea şi secolul al XIX-lea, dar în special țările noi. Cu Jorge Amado sau Bernardo Verbitsky, neorealismul a câştigat America latină, iar la națiunile mai recente, cum sunt cele ale Asiei şi Africii, el se află în gestație, sub specia vechii „fresce realiste" şi a pitorescului complezent.

Europa cultivată va trebui să țină seama de această artă planetară, căci realismul – pitoresc local şi „dramă socială" – e singurul care poate vorbi despre o anume viață aspră, străină sofisticărilor literare. În acest stil, Alcides Argúedas, de pildă, evocă indienii din Bolivia *(Rasa de bronz),* Alejo Carpentier descrie Cuba *(Împărăția lumii acesteia* sau *Vânătoare de oameni),* Rómulo Gallegos – viața savanelor venezueliene *(Dona Barbara),* João Guimarães Rosa explorează, aducând în scenă ținuturile din centrul Braziliei *(Buriti),* Jorge Icaza evocă Ecuatorul *Copiii soarelui)*. De altminteri, raporturile dintre cacici şi popor, în *Canaima* de Rómulo Gallegos, amintesc *Fontamara* italianului Silone. Realismul se impune de asemenea atunci când Alan Paton se ocupă, în *Plângi, iubită țară,* de Africa de Sud, când Johan Falkberger îşi consacră *Cea de a patra veghe* vieții unui pastor în Extremul-Nord norvegian, ori atunci când Franco Salinas descrie în *Squarcio* viața unui pescar sard... În acest sens, neorealismul ajunge la vechea „frescă", la vechiul „roman de moravuri", cel în care Illyés Gyula a dezvăluit viața din pusta ungară în *Cei din pustă,* Harold Laxness – savoarea şi dramele Islandei în *Salka Valka,* Anne de Vries – aspectele intime ale vieții olandeze în *Hilde,* Panait Istrati – România în *Familia Perlmutter,* sau Ilias Venezis – *Țara lui Eol*. Realismul guvernează şi marile fresce ale noii literaturi ruse, ca *Donul liniştit* de Şolohov. Romancierii japonezi aleg de asemenea subiecte foarte realiste: viața stațiunilor termale în *Țara zăpezii* de Yanasuri Kawabata.

Dacă există o artă mondială a romanului, forma sa planetară este, în zilele noastre, realismul sau neorealismul; adică arta romanului pe care Europa o desăvârşise prin 1880. Şi numai în cinci sau şase țări, optica romanescă a constituit un obiect de cercetare... În ariile noii civilizații, sau în cele recent angajate

pe calea unei evoluții rapide, în Asia, în Africa, în America, romanul rămâne *instrumentul de trezire a conștiinței* locale, individuale sau sociale, aşa cum a fost el în Europa noastră de acum aproape un veac

Şi totuşi, dacă e bine să privim cu atenție marele roman "neonaturalist" pe care îl vor crea popoarele noi, cu o oarecare întârziere față de preocupările noastre, nu-i mai puțin adevărat că, de la *Graal* la Bernanos şi la Malraux, imaginația romanescă occidentală a fost cea care, în primul rând, a făcut din roman ceea ce este; formele lui elementare sunt atât de uşor de imitat astăzi!

Pe de altă parte însă, această imaginație a avut destule prilejuri, în decursul a şapte secole, de a se scruta, de a se întreba, de a se nega, de a se contrazice, de a depăşi pragul existentei şi dificultățile sociale, într-un cuvânt, de a da naştere nu numai tehnicilor frescei sau studiului sociologic, ci şi lirismului, romanului mistic sau fantastic. Precum şi necunoscutului, misterului, umilinței...

XIX Dincolo de real: romanul liric şl alegoria

Romanul liric: D'Annunzio, Giono, Pieyre de Mandiargues, D. H. Lawrence. – Spre visul oceanic: R. L. Stevenson, Melville, Edgar Poe, Loys Masson.

Pateticul puritan: Nathaniel Hawthorne, Julien Green. – Un fantastic moral. – Irealismul „negru". – Maurice Blanchot şi straniul. – Samuel Beckett: alegorii metafizice. – Rex Warner, Julien Gracq, Dino Buzzati.

Avatarurile romanului utopic. – Ernst Jünger: un sens ezoteric al lumii. – Mituri şi esenţe. – Romanul simbolic.

Fanatismul „adevărului" şi „realului"", descoperite succesiv în secolele XVIII şi XIX, a fixat, de aproape trei sute de ani, imaginaţia europeană asupra cultului realităţii, al transcripţiei, al descrierii. N-ar fi fost oare mai firesc ca aici, la porţile imaginarului, să se desfăşoare entuziasmul, exaltarea, transfigurarea, fantasticul...? „Un roman ar trebui să fie un act divinatoriu prin scormoniri lăuntrice, iar nu prin descrierea minuţioasă a unei partide de crichet pe peluza unui prezbiteriu"[1]. Dar romanul se opunea epopeii şi voia să excludă miraculosul; el se ataşa de valorile „burgheze", de „natural", de „documentare", de "sociologie", de "adevăr" şi, în sfârşit, de „reportaj".

Şi, totuşi, „cât de vană e pictura care stârneşte admiraţia datorită asemănării cu nişte lucruri ale căror originale nu sunt admirate", spunea Pascal; or, înainte de era burgheză, „romanescul" însemna ceea ce ne „minunează şi ne încântă", nu ceea ce ne povesteşte un lucru dinainte ştiut. De altfel, alături de „oamenii aşa cum sunt ei", chiar cea mai pură tradiţie şcolărească lasă loc pentru oamenii „aşa cum ar trebui să fie", aşa cum ar fi putut fi...

Dincolo de real şi de cultul său, povestirea este cuprinsă totuşi de o febră care o smulge din banalitate, îi dă un suflu diferit de cel al transcripţiei abile şi fidele. Se va vorbi în acest caz de „romanul liric". În operele lui Giono de dinainte de 1940, de pildă, maiestatea îndrăzneaţă a imaginilor este suficientă: natura se măreşte căpătând dimensiuni biblice, omul devine actorul unei drame în care statura sa e multiplicată, adevărul romanesc nu mai este cel al analistului inimii omeneşti, al jurnalistului, al *reporterului,* ci al omului care respiră amplu, conştient de grandoarea vieţii cosmice care-l înconjoară: „Noaptea sosi într-o mare răbufnire de vânt. Ea nu veni asemeni apei, ca un flux nevăzut printre arbori, ci fu văzută ţâşnind dincolo de văile de la răsărit. A înaintat dintr-o dată, mai întâi până la marginea fluviului, apoi, în timp ce ziua mai zăbovea un pic peste colinele din partea asta, s-a pregătit, zdrobind răchitele sub marile ei labe negre, târându-şi pântecul prin noroaie. La prima adiere de vânt, sări. Era, acum, acolo departe, cu răsuflarea-i rece; aici, totul era alintat de trupul ei plin de stele şi de lună."[2]

Să lăsăm lumea şi fiinţele *să cânte*. Prea multă vreme, prea des aservit „veridicului", romanul a exclus acest cântec. Dacă e o „artă", atunci trebuie să fie mai mult decât o înregistrare, decât o cronică. Strămoş îndepărtat al lui Giono din *Fie ca bucuria să-mi dăinuie,* Gabriele D'Annunzio, deşi putred de atâta retorică, descrie în *Gioconda* pe cea care „merge cântând, fiica liberă a mării; ea merge, iar pletele-i lucioase, negre ca pana corbului, nesupuse pieptenului, îi năpădesc gâtul de zeiţă, fruntea virginală şi frumoşii ochi limpezi". Contează prea puţin clişeele acestor fraze risipite în vântul unei poezii convenţionale. Esenţialul este ca lenta *respiraţie* a romanului să se extindă aici în văpăi şi în imagini. De la un D'Annunzio învechit în propriile sale tremolouri se trece, în 1956, la un André Pieyre de Mandiargues, ale cărui teme sunt, în *Crinul de mare,* identice celor din *Gioconda;* numai că sunt mai sobre, fiind scrise într-un stil mai sec. O naraţiune mai sinceră, la fel de senzuală şi, în general, la obiect: o plajă din Sardinia, o fecioară bogată, independentă, care în mândria ei se hotărăşte să-şi ia un amant de ocazie, un tânăr frumos şi tăcut, într-un brădet, după ce i-a fixat cu grijă şi răceală circumstanţele întâlnirilor. Fără a mai scoate o vorbă, eliberată, ea se scaldă apoi în mare şi pleacă a doua zi la Milano şi în lume. Te gândeşti la îndrăznelile lui David Herbert Lawrence, la neliniştea densă din *Amanţi şi fii,* la prelunga povestire senzuală, naivă şi perversă din *Amantul doamnei Chatterley,* la divagaţiile despre Mexic.

Aprinderea simţurilor înalţă astfel naraţiunea până la poem. Numai un cititor incult – cel care nu cunoaşte şi nu poate citi decât „stilul" vremii sale, atât de efemer totuşi – nu-i va găsi în vremea noastră decât pe Giono sau Pieyre de Mandiargues. Am putea însă merge mai departe, până la Chateaubriand: voluptăţile din *Atala* trezesc lesne zâmbete în zilele noastre, dar altădată au încântat şi pervertit cititori

[1] Lawrence Durrell: *Clea*.

[2] Jean Giono: *Le Chant du Monde,* Gallimard, 1934, p. 72.

care nu erau cu nimic mai prejos ca noi... Neliniştea lui D'Annunzio, atât de supărătoare datorită stilului său afectat sau datorită fanfaronadelor sale, a reuşit să lege într-un fel morbid şi senzual, dragostea, moartea, sinuciderea, mireasma florilor ofilite, angoasa metafizică, în acel roman nietzschean, care se cheamă *Triumful morții* şi care – lăsând la o parte clişeele – nu poate fi recitit fără tulburare. La urma urmelor între această carte şi un roman de Pieyre de Mandiargues nu-i nici o altă deosebire în afara celei de stil.

Ca şi febra dragostei, febra senzuală a lumii face din evocarea romanescă o lume miraculoasă: „Simțeam o disponibilitate fără limite, iar vântul, ale cărui bătăi îmi fac rău azi, îmi şoptea sfaturi, de pildă, să mă cufund în apa verde, să înot către vizuinele murenelor, să mă arunc sub mărăcinii purpurii şi de acolo să mă târăsc până la bârlogurile unde *ea* (cine?) va veni să se întindă alături de mine (nu-ți vine in minte „silfida" lui Chateaubriand?), într-o cameră vizitată de vulpi, să mă cațăr pe vârful stâncilor şi să privesc soarele în față până când nu voi mai zări nimic în afară de sângele meu, clocotind sub văpaia unei arsuri elementare."[1] Dar poate că această plenitudine a simțurilor este o cucerire târzie a artei romaneşti, atâta vreme supusă cenzurii naive care a făcut din roman un gen „burghez" în sensul rău al cuvântului. În afară de D'Annunzio, de Lawrence, de Giono, de Ramuz, care ajung uneori la un suflu poetic, sau de un Giraudoux mai tainic, există oare multe romane „lirice"?

***

Departe de „realitatea" pedantă, cu psihologia şi studiile ei „sociale", există plaje şi sori: pentru roman – lumea aventurii în care totul e straniu, în care universul este o enigmă, şi nicidecum ambianța meschină a unui mic-burghez. Robert Louis Stevenson îşi ducea cititorii din secolul trecut către insule: *Insula comorii* nu este numai un roman pentru tineret, ci acea însorire şi legendă. Şi totuşi dimensiunea miraculosului sau a care visează.

Paradis inaccesibil al insulelor, mit străvechi al oceanului, în care romanul liric devine roman mistic şi legendă. Şi totuşi dimensiunea miraculosului sau a fantasticului se obține prin sugestie, fără ca intriga sà iasă din veridicul realist, întreaga epopee a lui *Moby Dick* se poate rezuma la o campanie de vânătoare de balene. Şi numai datorită îndârjirii mistice a căpitanului Ahab, datorită seminebuniei care îl împinge în urmărirea balenei albe, Melville modifică coordonatele realității până la a da impresia unei obsesii şi chiar a unui supranatural.

Acelaşi lucru se întâmplă, în 1956, în romanul atât de melvillian al iui Loys Masson, *Broaştele țestoase:* un echipaj alcătuit din aventurieri, mirajul stevensonian al unei comori, o corabie încărcată cu gigantice broaşte țestoase şi, pe deasupra, obsesia ciumei aduse la bord... Nimic care să nu facă parte din realitate şi totuşi ansamblul se organizează ca o aventură în afara lumii, ca un coşmar livid sub soarele tropicelor. Este aici o întreagă artă poetică a romanului, întemeiată pe temele straniului şi obsesiei, care creează un fantastic fără intervenția fantasticului... De altfel, una din cărțile cele mai reuşite ale acestui gen – gen care în repetate rânduri a ales mările australe drept decor – *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* de Edgar Poe, nu recurge la supranatural decât în ultimele pagini; dar, pornind de la o îmbarcare clandestină, o revoltă, un seminaufragiu, adică de la evenimente reale, Poe creează o impresie obsedantă de ireal şi de vrajă.

Mările Sudului, navigația transformată într-un voiaj de coşmar sau miraculos şi impresia constantă a unui mister ce stă în spatele aventurilor şi decorurilor, iată un fel de vis-tip al romanului poetic, influențat fără îndoială de *Romanța bătrânului marinar* de Coleridge.

Îmbibat de lirism, extins datorită exotismului sau legendei, „realul" se destramă îngăduind să i se vadă țesătura sau, în spatele acesteia, o lume bogată şi confuză.

Nu este vorba, întotdeauna, de o lume miraculoasă. În spatele pânzei pictate a realismului comun, scriitorii care au încercat s-o destrame au zărit monştri sau, mai simplu, propriile lor spaime.

***

Dar lirismul şi tragedia sunt reaşezate, la Nathaniel Hawthorne şi în romanul „puritan", în fundul sufletului omenesc. Ia naştere astfel un alt fel de „irealism" mai mult tragic decât liric, făcut mai curând din terori morale decât din exaltarea lumii: este proba *negativă* a romanului "liric". Pentru Melville şi pentru Hawthorne, „realul", aşa cum îl înțelegem noi, nu există; el reprezintă lumea răului, a incestului în *Pierre sau ambiguitățile* de Melville, a adulterului în *Litera stacojie* de Hawthorne. Viața omenească nu

[1] André Pieyre de Mandiargues: *Le Feu de braise,* Grasset. 1959, p. 32.

se reduce la o serie de fapte pozitive mai mult sau mal puţin interesante sau mizere, care să slujească zugrăvirii unui caracter sau unei societăţi; viaţa omenească este un coşmar în care un suflet stă prins în capcană. În locul descrierii realiste, sentimentul blestemului; în focul "picturii" sociale sau psihologice, o lume halucinantă, deşi reală: o lume care nu poate căpăta un sens pozitiv şi uman, deoarece omul o interpretează în termenii vieţii morale şi vieţii supranaturale, o umple cu noţiunile de greşeală, remuşcare, destin, predestinare.

Şi totuşi, nici un eveniment supranatural în *Litera stacojie,* nici o intervenţie a puterilor nonumane. E creată însă atmosfera – o atmosferă de care, de altfel, Hawthorne voia să se detaşeze – universul înăbuşitor al societăţii puritane a Americii de la începutul secolului al XIX-lea, o societate în care femeia adulteră, Hester Prynne, e condamnată să poarte o literă stacojie, un „A" care-i pecetluieşte infamia... O intrigă aproape „poliţistă": complicele ei este, fără ca cineva s-o ştie, chiar pastorul. O temă de răzbunare psihologică: bărbatul lui Hester desfăşoară un joc diabolic alimentându-le celor doi vinovaţi sentimente de remuşcare şi de ruşine, împingându-i până aproape de nebunie.

Cu o sută de ani mai târziu, provenit din aceeaşi societate, Julien Green are acelaşi simţ al tragediei surde în care lumea îşi pierde realitatea: „Adrienne nu răspunse. I se părea că în această odaie pe care o cunoştea atât de bine. se furişa ceva necunoscut. Avea loc o schimbare indefinisabilă; era o impresie analogă celei pe care o poţi încerca în vis, unde anumite locuri pe care ştii prea bine că nu le-ai văzut niciodată ţi se par familiare (...). Nu aspectul cunoscut al lucrurilor o uluia, ci caracterul lor straniu şi îndepărtat."[1] Ca şi la Hawthorne, vinovăţia şi misterul fiinţei umane fac ca lumea din juru-i să fie fantomatică, silind-o să trăiască o aventură care *nu mai este* realitatea familiară şi observabilă.

„Culpabilitatea" – inconştientă uneori – guvernează şi modifică această viziune a lumii. Chiar eliberată de orice spaimă religioasă şi de orice obsesie a păcatului, ea scaldă încă, în 1960, romanul *John Perkins* de Henri Thomas: un menaj morbid între două fiinţe hipersensibile care, deşi bântuite de impulsuri nesăbuite, sfârşesc la modul cel mai sordid. În acest roman „puritan", domină rezonanţa surdă, în fundul sufletului omenesc, a sentimentului *predestinării*. Tragedie antică amestecată cu fatalitate luterană, eroul este *sortit,* iar viaţa nu face altceva decât să-i dezvăluie propria lui damnaţiune. Totul este trăit şi simţit atunci *în interiorul terorii subiective*. Chiar lumea exterioară, în loc de a exista în sine însăşi sau în chip de cadru al unei acţiuni angajate de o *libertate,* se reduce la decorul ireal al unei drame dinainte jucate. Supus în întregime angoasei eroului, romanul refuză „realitatea", vibraţia sa devenind asemeni vibraţiei coşmarului, prezenţa sa asemeni halucinaţiei cotidiene.

Fantasmele unui om copleşit de spaime religioase sau morale, dospind „complexe" exasperate, joc al pasiunilor inhibate şi devenite maligne, aşa va spune un spirit pozitiv şi raţionalist. Într-adevăr, romanul angoasei puritane poate fi explicat printr-un fel de înăbuşire a omului într-o anume societate istorică şi morală: Hawthorne descindea din judecătorii care au organizat ancheta în procesul vrăjitoarelor din Salem. Şi totuşi, romanul obsesiei tragice şi morale pare o formă mai extinsă a conştiinţei romaneşti. Nu este el apropiat şi de romanul dostoievskian, nu-l regăsim oare, sub: altă formă, în pasionantele cărţi ale lui Mauriac, ori la Kleist, la Kafka, la Julien Gracq, la Maurice Blanchot? Adică, în ultimă instanţă, având surse religioase şi morale care aparţin tot atât de bine puritanismului, creştinismului ortodox sau nihilismului, catolicismului, neliniştii evreieşti, romantismului german, teozofic şi francmason sau, mai simplu, ateismului?

Acest „irealism negru" în care aventura umană se îndepărtează de familiaritatea realului pentru a deveni o tragedie indescifrabilă exprimată de episoade sordide nu este decât romanul în care observaţia superficială a lumi; cedează în faţa angoasei povestitorului: o formă – pe lângă atâtea altele – a *primatului subiectivului* datorită căreia un roman-poem, un roman-cânt, un roman-strigăt încearcă să se impună în interiorul romanului tradiţional consacrat naraţiunii sau inventarului obiectiv. Irealitatea provine din faptul că evenimentele obiective sunt lipsite de sensul lor *obişnuit,* de sensul pe care li-l împrumuta liniştitorul roman realist, care descrie totul "în maniera fiecăruia": în loc de a căpăta o valoare pitorească şi exterioară, tot ceea ce se întâmplă este resimţit ca un şoc emotiv sau ca o parolă a destinului în *sufletul* eroului. Totul se iveşte atunci prin ceaţa aceea angoasată pe oare o reprezintă o conştiinţă introvertită, asupra propriilor sale probleme morale şi metafizice. Romanul pluteşte într-o pâclă stăruitoare şi uşoară, în care amănuntul insolit devine halucinant, în care ansamblul nu mai este perceput ca ansamblu, nu mai este raţionalizat şi familiarizat. Impresia de viziune fantomatică şi de viziune precisă, amestecate la un loc precum în cărţile lui Dominique Rolin: nimic altceva în *Mlaştinile* decât o familie, tatăl taciturn şi autoritar, mama mută şi suferindă, copiii sălbatici, exasperaţi, izolaţi. Totul este real şi ireal, în acelaşi timp. Între domnul şi doamna Tord, fiica lor Ludegarde, ceilalţi copii, nici un eveniment nu este fantastic,

[1] Julien Green: *Adrienne Mesurat,* Pion, 1927, p. 58.

dar totul are o rezonanță stranie deoarece autorul *refuză,* pur şi simplu, o viziune familiară şi obiectivă a lucrurilor, lăsându-le acel nimb de irealitate pe care-l au în străfundurile conştiinței care visează sau care suferă. Peste mai bine de douăzeci de ani după *Mlaştinile,* această senzație dureroasă şi stranie a existenței apăreau romanele şi povestirile lui J.-M. G. Le Clézio: *Procesul-verbal* şi *Febra*. Universul romanesc al acestui tânăr autor, descoperit pe neaşteptate în 1964, nu e altul decât lumea hipersensibililor, sortiți vagabondajului, suferinței, neînțelegerilor, şi povestind cu fervoare şi grație mizeriile condiției umane, cu detaliile lor proustiene, dar învăluite într-o ceață colorată, caracteristică stilului lui Le Clézio. Semnificativă e înrudirea dintre prima carte a lui Dominique Rolin din 1943 şi prima carte a lui Le Clézio din 1964. Ea arată că romanul intim, interior, sincer, în loc să fie, ca altădată, frecventat de confidență, este locuit de nelinişte şi de senzația de ciudat.

***

Există ceva ireal în această senzație a celui mai apropiat real. Povestirile lui Maurice Blanchot, *Pedeapsa cu moartea, Thomas neştiutul, Prea-Înaltul,* îți dau senzația că priveşti un „negativ" fotografic. Tot ce este de obicei inteligibil devine aici absurd şi viceversa, de unde o viziune nu numai inversată, ci radical schimbată, în măsura în care valorile clarobscurului nu sunt aici interpretabile. Irealism cvasimetafizic unde esențial este ca realitatea să fie *nefamiliară* pentru a-i dezvălui cititorului nerealitatea fundamentală. Totul este trăit cu luciditate, ca la Kafka, dar totul contribuie la crearea unei impresii de straniu: aceea a omului care pătrunde într-o odaie goală, ca într-o capcană: „Aş putea spune chiar că, deşi eram oarecum dezorientat în această odaie, dezorientarea avea firescul unei vizite oarecare la o persoană oarecare, într-una din miile de odăi in care aş fi putut intra. Singurul vestigiu de anomalie, faptul că nu exista sau nu vedeam pe nimeni, nu altera cu nimic acest firesc. După cât ştiu găseam situația perfectă, nu doream să văd uşa deschizându-se şi intrând locatarul sau locatara care locuiau aici în mod normal. Ca să fiu sincer, nici nu mă gândeam că cineva ar putea să locuiască în acea cameră şi nici într-o altă cameră din lume, dacă ar exista cumva, fapt care nici el nu-mi venea în minte. Cred că, în acea clipă, pentru mine lumea era în întregime reprezentată de această încăpere cu pat în mijloc, cu fotoliu şi alte piese. Într-adevăr, de unde ar fi putut veni cineva? Ar fi fost o nebunie să speri că zidurile vor dispărea. De altfel, nu aveam senzația de vid."[1] Romanul refuză aici gustul acela de realitate familiară care era al lui, pentru a ne plasa într-un univers al obsesiei, al ignoranței, al neliniştii.

Formă nouă a ceea ce a încercat în secolul precedent romanul „fantastic", dar cu o logică mai puerilă, în timp ce Maurice Blanchot alege în mod deliberat antilogicul, aşa cum face şi Samuel Beckett, la care narațiunea neagră şi ilogică capătă un sens aproape simbolic, *Molloy, Malone moare, Cum este* n-au niciodată drept erou, ca şi *Metamorfoza* lui Kafka, decât ființe informe, într-o existență incoloră şi nedefinită dominată de o imagine pesimistă a condiției umane.

Povestirea cedează atunci în întregime locul unei opere lipsite de formă definită, ca la Samuel Beckett, scrisă deseori în versete: nici roman, nici poem, ci o viziune care se complace în a nu fi o viziune a bunului-simț, o viziune nesigură, angoasată, lirică, deznădăjduită, care nu aparține nici unui „gen" literar, care exprimă doar, într-o dezordine elementară, haosul metafizic al omului.

„Şi astfel în noroiul negru pe burtă în linie dreaptă puțin mai mult sau mai puțin de două sute trei sute kilometri fie în opt mii de ani dacă nu m-aş fi oprit turul pământului adică echivalentul (...) A rămâne mereu în acelaşi loc n-am avut niciodată altă ambiție cu mica mea greutate inertă în această călduță mâzgă să-mi sap vizuina şi să nu mai mişc acest vis străvechi care revine îl văd acum că este şi va mai fi mult timp încep să ştiu cât face cât făcea..."

De-a lungul unor monotone versete fără punctuație, într-un monolog disperat care se tot roteşte în jurul lui însuşi se aude vocea unui om oare trăieşte în întunecime şi în noroi. Încetul cu încetul se va înțelege că de ani îndelungați el se târăşte pe un teren mocirlos, fără orizont, în întunecime, trăgând după el un sac străvechi plin cu cutii de conserve şi o cheie pentru a le deschide. Nimic altceva în viața lui decât întâlnirea unui alt om, Pim, care vreme de câteva luni (sau câțiva ani) s-a bălăcit în noroi şi el, alături. Căldura şoldului unui ins supus aceleiaşi condiții a fost de ajuns ca această viață larvară să se împartă în trei etape: înainte de Pim, în timpul lui Pim, după Pim. Nici o concluzie: această ființă vegetativă înțelege, spre sfârşit, doar faptul că e numărul 777.777 dintr-un şir de ființe târâtoare, ca o procesiune de omizi... Şi mai înțelege că va muri...

„Să-l blestemi pe Dumnezeu nici un sunet să notezi ora în minte şi să aştepți amiaza miezul nopții să-l blestemi pe Dumnezeu sau să-l binecuvântezi..." Pare-ai citi din Biblie: "Măruntaiele mele fierb în

[1] Maurice Blanchot: *Au moment voulu,* Gallimard, 1951, pp. 18–19.

mine şi n-au odihnă. Mohorât îmi îndrept paşii în afară de lumina soarelui... Am ajuns frate cu şacalii..."[2] Ființa vermiformă, lirică, deznădăjduită şi răbdătoare din *Cum este* aminteşte vădit şi foarte îndeaproape pe Iov deasupra maldărului său de gunoi. Înțelegem astfel lunga lamentare, acea lume informă în tenebre, unde, singur, un om se târăşte prin mocirlă. Alegorie obsedantă şi monotonă a condiției umane, într-un lung poem cu rezonanță metafizică şi familiară în acelaşi timp. Ca în Iov: versetul e mai sever aici datorită absenței punctuației. Ca şi în *Cântecele lui Maldoror,* izbucnirea şi forfota imaginilor. Numai că aici este o forfotă posomorâtă: în timp ce angoasa lui Maldoror era ardoare şi nebunie supraomenească, Beckett evocă o sub-umanitate: un simbol al omului, ales din sub-uman, existența redusă la un lung suspin în întuneric, expresie a deznădejdii noastre...

***

Sub influența difuză a lui Kafka, romanul liric şi „irealist" evoluează, cam pe la mijlocul secolului al XX-lea, către o imagine alegorică, voit indescifrabilă. Alegorie care, la Beckett, face apel la sordid, la morbid; sau, dimpotrivă, la un fel de duritate de gheață în *Aerodromul* de Rex Warner, *Deşertul Tătarilor* de Dino Buzzati, *Heliopolis* de Ernst Jünger, *Malul Sirtelor* de Julien Gracq.

Ofițerii şi soldații unei garnizoane, aflate la o frontieră pe care inamicul n-o atacă niciodată, prizonieri ai propriei lor aşteptări, trăind într-o situație absurdă care multiplică în jurul lor mirajele: aceştia sunt eroii lui Buzzati, atât de apropiați de cei ai lui Gracq. Prezența locurilor, plictiseala munților sau câmpiilor, acest soi de pălăvrăgeală precisă care este viața redusă la o alarmă inutilă, totul reprezintă simbolul limpede al existenței "mobilizaților" născut, fără îndoială, în această generație a anilor de război sau de prerăzboi; în acelaşi timp însă, un simbol al omului „mobilizat" la frontierele straniului, ale destinului, şi care nu primeşte niciodată vizita straniului, asaltul destinului, care trebuie să afle în ultimă instanță straniul în el însuşi, în propria sa tensiune. În propria sa aşteptare...

Aşa se născu, în posteritatea lui Kafka, un mit colectiv, aproape simultan la scriitori de națiuni atât de diferite. Mit rece, deoarece e întotdeauna întemeiat pe un fel de legiune: aviatorii lui Rex Warner, pădurarii din *Bàrnabo omul munților* de Buzzati, sentinelele din *Malul Sirtelor*. Imaginea unei societăți umane fictive, neliniştitoare, se suprapune mitului singurătății individuale. Alegoria kafkiană primeşte moştenirea Utopiei.

***

Dar Utopia şi-a schimbat chipul de la *Noua Atlantidă* de Francis Bacon în 1621, sau de la alegoriile lui Bunyan în *Călătoria pelerinului*. Utopia a fost vreme îndelungată o povestire filozofică: o imagine exterioară, cam rece, a unei societăți imaginare. Ea slujea fie criticării, prin opoziție, a societății existente, ca în *Călătoriile lui Gulliver* de Swift, amuzante dar împănate cu tot felul de aluzii contemporane, fie propunerii unui ideal ca în *Călătorie în Icaria* de Cabet. Descripție amănunțită a unei societăți fictive care posedă alte calități şi alte defecte decât a noastră, în *Erewhon* de Samuel Butler sau în anticipațiile lui Wells. Simplu joc intelectual în care, după *Republica* lui Platon, romanul este *utilizat drept mijloc* şi nu serveşte decât expunerii teoriilor. Singura plăcere romanescă este cea a depeizării imaginației: ea ascunde însă „lecția", „morala", „teza" unei opere fără căldură, pamflet deghizat sau predică romanțată. Mai mult decât episoadele emoționante, adevărul omenesc sau vârtejul imaginației, *ideile* elementare sunt cele care alcătuiesc *Cea mai bună dintre lumi* de Aldouts Huxley sau *1984* de George Orwell; anticipări, imagini pur intelectuale ale unei societăți viitoare.

Puțin îi pasă artei romaneşti că semnificația Utopiei s-a răsturnat: din secolul al XVII-lea până la începutul secolului al XIX-lea ea a evocat o societate viitoare *ideală;* de la Wells la Huxley şi la Orwell ea face din lumea viitoare o lume a terorii sau o lume sterilă... În ambele cazuri Utopia rămâne un roman cu teză. În afara ideilor – care nu sunt de domeniul romanului, şi care rămân, de altfel, destul de elementare în măsura în care, ca orice formă artistică, romanul nu este făcut pentru filozofia socială – totul pare încă de la început fabricat din cartonul care va alcătui decorurile filmelor de anticipație. Există doar un farmec de „jurnal de călătorie" la Swift, spumos şi naiv, în spiritul secolului al XVIII-lea şi, câteodată, un anume geniu al manipulării visului ştiințific la Wells.

La mijlocul secolului al XX-lea abia, Utopia, prea simplistă, se contopeşte cu Alegoria neliniştitoare şi metaforică.

Exemplu tipic de roman alegoric învecinat cu Utopia, *Pe falezele de marmoră* de Ernst Jünger este

---

[2] *Biblia, Cartea lui \Iov,* XXX, 27–28, trad. de Vasile Radu şi Gala Galaction, Fundația pentru Literatură şi Artă, 1938.

o poveste nedefinită, cu țări imaginare, cu soldați-călugări ai spiritului, un fel de cavaleri teutoni ai artei şi filozofiei, în decorul ireal şi sever, precis şi legendar, al unei lumi cavalereşti şi colorate, Ernst Jünger construieşte visul unei mânăstiri aristocratice şi virile. Eroii săi trăiesc într-un fel de batalioane sacre, al căror scop nu este nici războiul, nici religia, ci arta unei vieți superioare, între acțiune şi înaltele taine ale spiritului: „Pe lângă alte scopuri, Mauritanii voiau să trateze problemele acestei lumi la modul artistic. Ei pretindeau ca puterea să fie folosită asemeni zeilor, de altfel şcolile lor pregăteau pentru viață spirite limpezi, libere şi constant redutabile."[1]

Alegoria este aici construcția unei lumi. Gustul pictural al peisajelor este amestecat cu mitologia foarte personală a unui estet rafinat. Se apelează de asemenea la alexandrinism, la Evul Mediu timpuriu, la imaginile germanice ale unei Italii înstărite, la simbolurile alchimice sau zoroastrice. Înțeleptul mistic poartă numele de Nigromontanus, amicul cel drag, Fortunio sau fratele Otto, iar crudul mânuitor al popoarelor e Marele Pădurar. Țările imaginare se numesc Marina, Alta-Plana, Castelele, Hesperidele. Şi, la fel ca *Pe falezele de marmoră, Heliopolis* este aventura simbolică trăită lent de către un fel de cavaler-călugăr al spiritului. Vis trufaş, născut din amestecul dintre orgoliu şi idealismul filozofic, vis al „societății secrete", al ordinii misterioase şi mistice, din care Raymond Abellio oferă o imagine mai puțin estetizantă şi mai violentă în *Fericiți cei paşnici* sau în *Ochii lui Ezechiel sunt deschişi*.

Misterul romanesc nu mai rezidă doar în depeizarea într-o țară imaginară, ci, ceea ce e esențial, în sugerarea unui *sens ezoteric al vieții*. În secreta lor confrerie, cavalerii-poeți ai lui Jünger cultivă o alchimie a contemplației şi a acțiunii, ca nişte suprarealişti aristocrați: „Ne place de asemenea să creăm imagini pe care le numim modele. Erau trei sau patru fraze scrise pe o mică foaie într-un metru scurt. Trebuia să găseşti în fiecare din ele un fragment al mozaicului lumii, aşa cum se montează nestematele într-un metal."[2]

Alegoria şi Utopia renunță astfel la simbolismul lor naiv pentru a deveni o căutare secretă a unei înțelepciuni eroice, a unui estetism, a unei arte a vieții, căci finalitatea eroilor spartani ai lui Jünger rămâne cea a unor diletanți: „Fiecare lucru încântător este un dar al hazardului, cele mai bune lucruri din viață sunt gratuite."[3]

Arta romanescă este în acest caz arta meditației aristocratice: sub aparența unei poveşti mistice şi severe, rezervate, semețe, se sugerează un fel de valoare ezoterică a actelor şi evenimentelor. Astfel, într-o artă, în acelaşi timp cerebrală şi senzuală, într-un alexandrinism tragic, se exprimă visul germanic al idealismului filozofic, al unei vieți „esențiale" care ar putea fi realizat printr-o dublă asceză, a acțiunii şi a contemplării estetice. Un vis limitat deseori la o mică societate ce dispreţuieşte oamenii, vis aristocratic, exprimat uneori în termeni mai largi. În *Jocul perlelor de sticlă* de Hermann Hesse este pusă în joc întreaga societate: o lume imaginară, un univers utopic în care viața socială ca şi cea individuală se dezvoltă urmând o artă platoniciană sau pitagoreică, matematică şi muzicală în acelaşi timp. Raportul misterios între Esențe şi lumea existenței, între Idei şi aparența vieții, foloseşte la fel de bine simbolul, alegoria, utopia în *Oraşul de dincolo de fluviu* de Hermann Kasack sau, în Franța, în romanele irealiste şi violente, ceață iradiată de lumină, ale lui Marcel Schneider, *Cele două oglinzi, Prima insulă* sunt în acelaşi timp legende şi confesiuni nervaliene. Eroul romanesc se mişcă într-o lume strălucitoare şi plină de nelinişte care este traducerea alegorică a viselor şi a pasiunilor sale.

Aci, în acest roman irealist al secolului al XX-lea, utopia încetează a mai fi tratată pentru ea însăşi sub o formă didactică întrucâtva simplistă; ea este utilizată drept pretext de meditație, de visare, de evocare a Esențelor care se ascund în spatele lucrurilor. Ea îşi găseşte farmecul în depeizare, iar decorul pitoresc, psihologic şi moral din *Utopia* de Stefan Andres se întemeiază pe mitul mediteranean: aşa precum Jünger exprima o înțelepciune ezoterică prin imaginea „cavalerilor teutoni ai artei de a trăi", Stefan Andres creează o alchimie a artei de a trăi pornind de la sensul concret al existenței, leneş, pasionat, uneori ascetic, al popoarelor mediteraneene. Nu este oare aici, în ciuda tonului mai realist, mitul moral al lui Nikos Kazantzakis, absența utopiei din *Hristos răstignit a doua oară* sau din *Alexis Zorba*?

În toate cazurile, depeizarea utopică serveşte pentru a crea cititorului impresia că viața poate avea un sens secret şi că un anume univers imaginar, ori mai mult sau mai puțin real, posedă acest secret. Se impune astfel, de cele mai multe ori, tema societății secrete, ca la Ernst Kreuder în *Cei de negăsit,* la Junger, la Abellio şi, altădată, la Wells, în visul simplist al unei societăți dominate de tehnocrați invizibili. Dar Wells nu studia decât un mecanism social simplificat; romanul simbolic-alegoric năzuieşte, în plus, ca, folosind fabula, să facă sensibil misterul ce leagă viața aparentă de viața profundă, anecdoticul de

---

[1] Ernst Jünger: *Auf den Marmorklippen,* 1939.
[2] *Ibid.,* p. 37.
[3] *Ibid.,* p. 31

esențial.

Hermann Hesse, Ernst Jünger, Marcel Schneider oferă *în acelaşi timp o* povestire adevărată şi sensul ei simbolic. Arta romanului nu constă nici în a descrie, nici în a imagina; ci in a crea o fabulă densă şi opacă în care se manifestă cu egal relief rezistența şi contingența realității, precum şi febra elementară şi posesiunea elevată a spiritului care vrea să-i dea un sens. Este un „roman simbolic" în întreaga accepțiune a termenului. Deoarece se instalează în intervalul care există între realitatea comună şi realitatea esențială, între existență şi esență, între lumea trăită şi lumea ideală a spiritului. Simbolul, constant şi voluntar, este aici trăsătura de unire între universul ideilor şi universul aparențelor. Romanul nu este nici viață, nici ideal, ci raportul dintre ele cizelat fără încetare: „Două sunt calitățile care alcătuiesc romanul, aşa cum o stofă este țesută din două fire: una rezidă în autor şi în libertatea lui, iar cealaltă în lume şi în necesitatea ei. Celei dintâi îi dau numele de *principiu al autarhiei* în timp ce numele ultimei ar fi *principiu al universalității*. Din acest punct de vedere, cosmosul este romanul lui Dumnezeu. Rezultatul acestei interpretări este că, în cel mai bun caz, romanul nu poate deveni decât simbol, deoarece nici autarhia, adică libertatea perfectă, nici înțelegerea universului în totalitatea sa nu-i sunt date autorului. Dar fiecare din marile romane păstrează un reflex din amândouă, aceasta constituind bucuria imanentă a lecturii. Lectorul este în acelaşi timp în lume şi în afara lumii."[1]

[1] Ernst Jünger: *Heliopolis*.

XX Romanul mistic

Romanul de curte: Perceval, Ciclul Graalului – *Gérard de Nerval şi investigarea mistică. – Romantismul german şi „starea de legendă". – Alain-Fournier şi André Dhôtel. – Magia destinului. – Seducţiile „miraculosului" mistic.*

Dincolo de alegoria savantă şi poetică alimentată de un vis de înţelepciune sau de ştiinţe ezoterice, dincolo de romanul „irealist" fascinat de sensul secund al lucrurilor, dincolo de tentaţia simbolurilor şi a misterului, se perpetua nostalgia *romanului mistic,* această descoperire a secolului al XlII-lea.

Degradat încă din Evul Mediu în roman cavaleresc, apoi în roman romanesc, ignorat în mod deliberat de raţionalismul clasicilor, redus de postclasicim la poveşti cu zâne, romanul mistic va fi redescoperit de romantismul german şi, în Franţa, trăit de Nerval. Dăruit apoi poeţilor – există un roman „mistic" al lui Rimbaud sau al celui Neiubit – el supravieţuieşte în taină în secolul al XX-lea la Alain-Fournier sau la André Dhôtel. La limita romanului, deoarece romanul vrea realitatea în timp ce romanul mistic trăieşte într-o lume nefantastică, dar colorată de supranatural.

Tema sa este aceea a „căutării". Omul nu trăieşte aici decât pentru a c*ăuta* în real ceea ce este sublimare şi transfigurare a realului, *revelaţia* care se ascunde în el. Cel dintâi dintre aceşti „căutători" – paladini ai Evului Mediu, „vizionari" ai epocii moderne – se numea Perceval (Parsifal).

Un roman cavaleresc neterminat de Chrétien de Troyes dă naştere ciclului mistic al Graalului. Generate de inspiraţii exotice diverse, venite poate de la barzii celţi sau influenţate de un sens oriental al visului şi al simbolului, romanele Graalului oferă o lume de luminozitate, de profunzime şi de mister subiacent, nu prea diferită de cea pe care le-o cerem astăzi lui Julien Graeq sau lui André Dhôtel. Bogăţia lor este făcută pentru a surprinde; pătrunzi într-o povestire, dar ca pe o potecă într-o pădure. Povestirea sa divide iute, se ascunde sub arbori, ivindu-se apoi într-un luminiş. Luminii proiectate de aventură îi urmează cea a visului şi a vrajei, fără ca fantezia să devină gratuită şi să capete un sens definit care să o epuizeze. Un vis prea real şi o aventură neîncetat reînnoită, căutarea unei semnificaţii deseori întrevăzute, apoi pierdute sau regăsite, iată *Căutarea Graalului*.

Faptul că un tânăr, Perceval, este ispitit de drumeţie, de falsele zări ale pădurii şi ale văilor, că el foloseşte şiretenia faţă de mama sa pentru a o părăsi, iată o mică dramă, de sute de ori tratată în alte moduri sau în alte lumi, plasată aici într-un univers simplu şi dens. Nu lipseşte nici gustul drumurilor lungi, imaginea „cavalerului" care joacă în secolul al XlII-lea rolul pe care îl vor juca în secolul al XX-lea imaginile exploratorului şi aviatorului. Dar romanul marii plecări a adolescentului este repede urmat de un altul, al cărui caracter straniu şi fascinant evocă lesne autori mai moderni. Până şi în stil şi în imaginaţia aproape incongruentă: pe malul unui râu, Perceval întâlneşte un rege care prinde peşte. Ciudată viziune a unui rege, prea puţin academică, apropiată, chipurile, de acea ironie impusă de feeria modernă. Graţie acestui rege, Perceval este introdus seara într-un castel unde, bine primit, asistă la scene ciudate. Un şir de oameni, în tăcere, traversează solemni şi întristaţi parcă odaia în care se află o lance şi o vază. Procesiunea dispare pe uşă, fără ca Perceval să îndrăznească a cere cea mai mică explicaţie.

A doua zi, după ce a părăsit castelul în care a fost găzduit, ajuns în plină câmpie, tânărul se întreabă dacă n-a fost cam stângaci şi sfios; ceea ce a văzut îl intrigă, simte nevoia de logică, de claritate, vrea să se întoarcă pentru a afla. Se întoarce: castelul nicăieri. Şi în ciuda tuturor eforturilor, precum Augustin Meauines în căutarea „locului" unde a petrecut de asemenea o noapte fără să-i înţeleagă sensul, Perceval nu va regăsi niciodată castelul.

În secolul al XIII-iea în jurul acestui mister fortuit se organizează o imensă epopee: *Perceval*-ul neterminal al lui Chrétien de Troyes, pregătit de legenda arturiană a imitatorilor lui Geoffroy de Monmouth, de *Lancelot* al lui Chrétien de Troyes însuşi, continuat de *Lancelot în proză* şi de o întreagă serie de romane de valoare inegală, care se suprapun şi se completează. Creştinizată, vulgarizată uneori, încărcată de episoade de magie sau de vrajă, ori chiar de secvenţe „romaneşti", tema se impune: „căutarea" – adică aventura mistică în care eroul porneşte în căutarea sensului ascuns al vieţii: impresia unui destin pecetluit, a unei găsiri, a unei enigme mistice, a cărei semnificaţie şi revelaţie trebuie descoperită sau, mai degrabă, cucerită.

Ciclul Graalului rămâne dificil de citit. Nu numai stilul a suferit schimbări din secolul al XIII-lea, ci şi sensibilitatea, turnura frazei şi, mai ales, optica povestirii. Totul este juxtapus, fără acea "legătură" care constituie o conştiinţă şi cu care este obişnuit lectorul modern. Transcripţiile în franceza modernă rămân prea apropiate de text; ar fi interesant să citim *Graalul* rescris liber de vreun contemporan ca

Dhôtel. N-ar fi nici un sacrilegiu: Joseph Bédier a compus cu pricepere *Tristan şi Isolda,* din câteva texte medievale adaptate, abil culese, în întregime regândite.

***

Continuatorii – în proză – ai Graalului din secoluì al XIV-lea au făcut din el ceva anost, transformându-l în roman de aventuri şi în roman-foileton. Dar schema romanescă subzista pe ascuns şi se iveşte din nou la romantici: o aventură ciudată, personală, aproape onirică sau, de cele mai multe ori, fără vreo intervenţie vizibilă a supranaturalului, omul este invitat în taină să caute în viaţa-i proprie un ansamblu de „semne" şi de întâlniri care au o valoare simbolică şi mistică. Astfel Nerval, în *Sylvie,* descoperă încetul cu încetul că întreaga lui viaţă a fost comandată de acea zi din copilărie când, într-un parc, în apropierea unui castel de cărămidă cu colţuri de piatră, aflându-se într-un cerc de copii nimeri în faţa unei tinere fete, Adrienne, pe care legea dansului o silea să-l sărute pe frunte.

Acest „moment privilegiat" – asemănător cu noaptea privilegiată pe care Perceval a trăit-o în castelul Graalului – este clipa unei revelaţii. Gérard este atunci marcat cu semnul visului, el ştie că viaţa înseamnă să *regăseşti* ceva ce ai pierdut şi pe care cu greu îl poţi bănui. În interiorul existenţei trăite pe plan realist, se înscrie în filigran o enigmă care este cea a destinului nostru mistic. A fost de ajuns o primă întâlnire magică pentru a se declanşa „o serie fericită sau fatală de care depinde întregul viitor"[1]. întreaga existenţă este „fermecată" şi vrăjită de un joc simbolic care se desfăşoară pe nevăzute, în spatele existenţei. Mistic consacrat de „sărutul reginei", Gérard din *Sylvie* îşi vede destinul legat de necunoscuta a cărei întâlnire i-a deschis porţile extazului: prea puţin importă dacă această tânără a devenit, pe planul existenţei banale, o călugăriţă, prea puţin contează faptul că într-o stare de seminebunie, Gérard crede că a regăsit-o, reîncarnată sau dedublată într-o actriţă de care este îndrăgostit. Actriţa nu este zâna, călugăriţa nu-i regina, iar Gérard delirează; dar esenţialul este *chemarea* care l-a marcat, *căutarea* care a urmat. Eroul din *Sylvie* nu caută o femeie, ci sensul profund şi intim al vieţii sale pe oare a crezut că-l zăreşte odinioară pe peluza castelului lui Henric al IV-lea... Potrivit tradiţiei cavalereşti, mistică ea însăşi, acest sens ascuns al vieţii personale capătă chipul unei imagini feminine, îmbracă în roman forma unei iubiri inaccesibile – dar nu-i altceva decât simbol, iar febra şi prospeţimea romanului rezidă în elanul mistic ca atare.

Un vis ascuns în viaţă, graţie unui chip de femeie, simbolizează sensul misterios al destinului personal. Eroul este omul care trece prin încercări simbolice, potrivit tradiţiei inventate de Graal: femei inaccesibile sau castele inaccesibile. „Castele din cărţi de joc, castele din Boemia, castele în Spania, iată primele halte la care trebuie să se oprească orice poet. Ca faimosul rege a cărui poveste ne-a spus-o Charles Nodier, posedăm cel puţin şapte asemenea castele în răstimpul vieţii noastre rătăcitoare – şi prea puţini dintre noi ajung la acel faimos castel din cărămizi şi piatră, visat în tinereţe – din care vreo frumoasă cu plete lungi ne zâmbeşte îndrăgostită de la singura fereastră deschisă..."[2]

Viaţa capătă atunci o culoare de legendă, ea devine enigmă şi itinerar pe un plan intim şi simbolic, fără a evada totuşi şi fără a se risipi în întregime în feerie. Nimic mai real – delicat şi poetic totuşi – decât decorurile din *Sylvie,* regiunea Valois, bătrânii codri, mica Sylvie, fermecătoare dar foarte telurică şi graţie căreia visul nu se „desprinde" niciodată de realitate. *Trilby* şi mai ales admirabila *Zână a firimiturilor,* la Nodier, păstrează şi ele alura unei povestiri veridice şi vioaie. Feeria pătrunde aici pe nesimţite, cu mai puţină putere de convingere decât la Nerval, totuşi: un simplu dulgher îşi consacră viaţa unei fiinţe care este în acelaşi timp o femeie bătrână şi neinteresantă şi frumoasa şi mistica Belkiss...

***

La fel, în *Urciorul de aur* de E. T. A. Hoffmann, studentul Anselm este un personaj realist, perfect situat într-un orăşel burghez, îndrăgostit de fata „domnului subdirector Paulmann". Omul care îl introduce în universul simbolic nu este la început decât un funcţionar, arhivarul Lindhorst; şi totuşi, sub lumea reală se lasă simţită la anumite momente lumea mistică, acea lume în care arhivarul este încarnarea unuia din spiritele creaţiei, amantul Florii de Crin, tatăl acelei Serpentina care-l atrage pe Anselm în afara vieţii reale.

Realism grotesc al existenţei comune şi magie a universului simbolic sau mistic (Veronica şi Serpentina în *Urciorul de aur)* se amestecă şi se ciocnesc în opera lui Hoffmann; *Prinţesa Brambilla*

---

[1] Gérard de Nerval: *Oeuvres*. Gallimard, vol. I, p. 404.

[2] Gérard de Nerval: *Petits châteaux de Bohême*. *Oeuvres,* Gallimard, vol. I, p. 95.

oferă, într-o atmosferă de carnaval, acelaşi contrast şi acelaşi amestec ca şi *Quintus Fixlein, Hesperus* sau *Jubileul* de Jean-Paul Richter. Ceea ce rămânea patetic şi „topit" la Nerval devine ironic, agresiv şi muşcător la romanticii germani.

Profund şi frământat în acelaşi timp, violent poetic, dens, inextricabil, Arnim, care, mai mult decât a scris, a trăit un „roman mistic" cu Bettina, exprimă lupta dintre inconştient, vis şi real în *Isabela din Egipt,* cu o mare risipă de vrăjitorii şi rădăcini de mandragora. Dar acest „fantastic", pentru noi destul de arbitrar astăzi, deşi rămâne puternic, nu predomină întotdeauna. Romantismul germanic se extinde apoi asupra epopeii mistice cam lente a lui Brentano, *Romanţele şiragului de mătănii;* este înnebunit de sensibilitate şi senzualitate mistică în *Lucinda* lui Schlegel, se transformă în roman „de ucenicie" cu o pură şi lentă poezie în *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, cu visul „florii albastre"; îşi păstrează aspectele pitoreşti, savoarea de legendă în *Ondine* de La Motte Fouqué, în *Peter Schlemihl* (omul care şi-a pierdut umbra) de Chamisso; ori îi prilejuieşte iui Hölderlin disertaţia spiritualistă şi helenizantă din *Hyperion*.

Romantismul german este o lume pe care trebuie, eventual, s-o iubeşti în sine. El nu este cunoscut în Franţa decât sub acest aspect pur şi simplu „fantastic" pe care a vrut să-l extragă – chiar din epoca romantică – din *Povestirile lui Hoffmann;* sau datorită gustului său pentru legendă ori poveste fantastică. În ciuda stilului său ironic sau mieros, în ciuda invenţiei bufe sau colţuroase, el constituie totuşi mai mult decât un simplu joc al imaginaţiei, forma pre-modernă a romanului mistic. Eroul este aici omul care ghiceşte, în spatele vieţii, un sens ascuns al acesteia... Fiecare om reîncepe lumea şi istoria ei, pe care fiecare om, de asemenea, o isprăveşte. Iar povestirea romanescă devine atunci un văl în spatele căruia este lăsat să freamăte un mister. În *Sylvie* sau în *Urciorul de aur* reapare tema lui Perceval, omul care a văzut pentru o clipă un secret şi a cărui viaţă întreagă va fi o „căutare", deoarece vrea să regăsească „starea de miracol romantic", să atingă „revivificarea stării de legendă, renaşterea prin amintiri şi presimţire a regatului originar dispărut"[1].

***

Universul modest şi miraculos al tânărului căruia o imagine, o aventură, i-au descoperit sensul magic al vieţii, este cel din *Cărarea pierdută,* acel roman al lui Alain-Fournier, cam dispreţuit astăzi pentru că a fost iubit prea tare. Mitul romanului mistic capătă aici forma sa cea mai discretă într-o Sologne de odinioară; misterul *Cărării pierdute* ar fi cu neputinţă în epoca bicicletei...

Ca şi Perceval, Augustin Meaulnes scapă într-o buna zi de educatorii săi prudenţi, cutreieră lumea, are o „revelaţie": noaptea uimitoare, când din toate părţile, într-un „loc", sosesc copii pentru a asista la o sărbătoare de copii, care era totodată o căsătorie între copii. Castel abia întrezărit, rătăcit, logodnă mistică, magia unei sărbători asemănătoare procesiunii Graalului, lungă amintire întreţinută de acest mic elev de şcoală primară care a încetat de curând să poarte pantaloni scurţi. Totul e aproape artificial în punctul de plecare al acestei legende moderne, care, sub aspectul veridicului, n-ar putea trece hotarul anului 1900. Dar esenţialul nu-i aici, el stă în nostalgia pe care Meaulnes o nutreşte la amintirea escapadei sale, stă în acea impresie atât de puternic şi dulce comunicată cititorului a unei *fuziuni* ce se impune între întâlnirea magică şi „cavalerul" care caută s-o reînvie. Este întreaga vrajă a romanului mistic discret; aşa cum îl va reînnoi, treizeci de ani mai târziu, André Dhôtel.

La Dhôtel de asemenea, fie că este vorba de *Nicăieri,* de *Străzi în zori,* de *Bernard cel trândav,* de *Nepotul lui Parencloud,* într-o provincie monotonă şi umedă, un tânăr şters şi hotărât, cu un spirit precis, dar visător totodată, are într-o bună zi, în cursul unei întâlniri, revelaţia vieţii sale, sensul destinului său. Întâlnire scurtă şi stângace, unde esenţialul, potrivit tradiţiei simbolice a romanului mistic este, ca la Nerval, ca la Hoffmann sau Novalis, ca la Alain-Fournier, o imagine feminină... Începe atunci o lungă şi lentă aventură, plină de erori, în care eroul, trecând prin tot felul de încercări, în cadrul unei vieţi de provincie, înăbuşitoare, complexă, secretă, îşi urmează „căutarea". Tânăra fată zărită pentru o clipă este – precum Yvonne de Galais din *Cărarea pierdută* – e aproape cu neputinţă de atins, de recunoscut, de regăsit; angajată ea însăşi într-o aventură personală, familială, în care „cavalerul" pătrunde cu greu: un unchi sau un frate – precum Franz de Galais – ajuns el însuşi în lumea celor dinafară legii, o atrage acolo pe fată. Iar Percevalul secolului al XX-lea trebuie să regăsească, trecând prin mari dificultăţi, tânăra fată zărită pentru o clipă în această lume ezoterică a oamenilor de la marginea societăţii: ţiganii lui Franz de Galais.

Chiar dacă cel dintâi este pe nedrept lăsat în seama lecturii tinerelor fete, chiar dacă ultimul a

---

[1] Maurice Blanchot: *Le livre à venir*. Gallimard, 1959 p. 213.

rescris mereu acelaşi roman pe care publicul nu era în stare a-l recunoaşte, admira şi consacra, este limpede că Alain-Fournier şi André Dhôtel au atins, pentru secolul nostru, perfecțiunea discretă şi patetică a acestui roman mistic care, vreme de şapte secole – adică de la originea romanului modern european – a exprimat, la limita romanului realist sau psihologic, intenția spiritualistă originară a imaginației occidentale.

La modul cel mai tainic – considerat de intelectuali ca şi de masa cititorilor o simplă „fantezie poetică" – romanul mistic exprimă discret magia destinului. În 1927, în Rusia sovietică, Alexandr Grin publica *Cea care aleargă pe valuri:* încă o dată, epopeea mistică şi vrăjitorească a unui om care aleargă după o imagine, dar de data aceasta în cadrul unui roman melvillian al mărilor necunoscute, un pic de magie, câteva referiri la legende nu alterează admirabilul cânt al vieții şi al misterului, jocul aventurii şi al miturilor. Tot aşa, la sfârşitul secolului al XIX-lea, un danez destul de grotesc de altfel, prin teoriile sale istorice, Jensen, scria o poveste minunată a vieții simbolice şi mistice, *Gradina;* Sigmund Freud s-a făcut de râs psihanalizând-o.

Rareori – în afara câtorva romantici germani – un „fantastic" vulgar se amestecă cu romanul pe care Chrétien de Troyes, Nerval, Alain-Fournier, André Dhôtel l-au scris, fiecare în epoca lui, cu discreția cuvenită. Încercând să sugereze, cu o stranie dulceață, că viața omului are un sens ascuns, că dincolo de țesătura banală a existenței se vede cum transpare uneori sensul ei simbolic, romanul mistic foloseşte miturile. Mituri foarte simple, întotdeauna: castelul sau „locul" pierdut, imaginea feminină zărită pentru o clipă, de neşters şi plină de mister, aventura şi rătăcirea, „momentele privilegiate", viața omenească percepută în acelaşi timp ca o succesiune de evenimente reale şi ca descifrare a unui labirint... Farmecul acestui roman subjugă; şi chiar romanul cel mai realist, mai documentar, mai psihologic, mai banal, orice roman în definitiv, conține, în mod obscur – fie şi foarte diluat – acest farmec.

XXI Miraculos şl fantastic: de la feerie la „ficţiunea ştiinţifică"

Diminuarea miraculosului. – Feeria şi fabula. – Frenezia fantasticului: de la Edgar Poe la Barbey d'Aurevilly. – Imaginaţia exasperata. – Fantasticul englez. H. G. Wells şi ficţiunea ştiinţifică. – Clasicii americani ai genului. – Un miraculos latent: imaginaţia nedomesticită.

Prin romanul mistic sau simbolic, alimentat de legendă sau de lirism, miraculosul adaugă un prinos de „vrajă" realului. Într-o lume care are un sens ascuns, eroul este un rătăcitor. El descoperă, descifrează ori cercetează îndelung. Această căutare implicând prin ea însăşi o poezie surdă devine de fapt mai importantă decât scopul ei. Valoarea mistică a Graalului stă în imposibilitatea atingerii lui, magia atenuându-se atunci când eroul ajunge până la el pentru a nu găsi însă decât o luminiţă şi o predică...

Imaginea Graalului, a multiplilor Graali, e una din vrăjile romaneşti. În fiecare roman există un Graal ce trebuie descoperit, căci fiecare roman presupune un mister, o căutare, o aventură, o semnificaţie, la început ascunsă. Şi, astfel, orice roman e, într-un sens, „miraculos". Miraculos diminuat, miraculos de ordin social sau psihologic, uneori pur şi simplu poliţist... În romanul mistic, miraculosul constituia sensul *ezoteric* al existenţei; visele şi nebunia lui Nerval (după cum existase şi o nebunie a lui Roland) arată că viaţa lui a avut un alt sens decât cel aparent. Romanul liric înseamnă şi el o îmbogăţire a aparenţelor; Giono nu evocă, în *Fie ca bucuria să-mi dăinuie,* numai bogăţia senzuală a pământurilor sărace şi a sufletelor simple, el îl evocă pe Pan, evocă Destinul; tot aşa, Melville nu vorbeşte numai despre mările Sudului, ci şi despre vocaţie, despre fatalitate...

Dar, în pofida misticismului sau a lirismului – ori, poate, tocmai datorită lor, datorită convingerii şi credinţei oferite de ele – realitatea şi suprarealitatea (uneori supranaturalul) se contopesc. Nimic mai realist decât *Perceval* sau *Sylvie*. Între existenţa trăită pe planul prozaic şi sensul ezoteric pe care-l poate căpăta ea, nu există nici o „separaţie", nici un hiatus, nici o opoziţie.

Dimpotrivă, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, atunci când un exces de raţionalism sărăceşte sensul vieţii şi al aventurii, feeria şi *fantasticul* încep să separe credibilitatea cotidiană de credibilitatea excepţională, bunul-simţ de entuziasm sau de credinţă; suprarealitatea ori supranaturalul sunt prezentate ca un fel de primejdie de a cădea în păcat, ca un fel de spaimă. Se obţine astfel un *efect* sigur, renunţându-se însă la *naturaleţea* cu care imaginaţia poate accepta că acelaşi fapt are o dublă valoare, o dublă semnificaţie. În timp ce romanul mistic sau liric introduce cu inocenţă neverosimilul în banal, romanul „fantastic" îl tratează ca şi cum ar fi cu neputinţă să-i dăm crezare.

***

Într-o epocă sceptică, miraculosul îşi pierde savoarea, transformându-se în *feerie*. În *O mie şi una de nopţi,* traduse de Galland între 1704 şi 1711, în afara unui erotism exotic, nu căutam decât o lume imaginară de care zâmbeam fermecaţi. *Poveştile* lui Perrault satisfac şi ele această nevoie de *fabulă* a unui secol ce amestecă duioşia cu răceala: un neverosimil intenţionat, afectat, agresiv, o feerie micşorată, liliputană, o gentileţe aparentă ascunzând o oarecare cruzime şi, parcă, un oarecare sadism. Ceva care aduce cu un bunic viclean ce se joacă cu nepoţica, făcând pe prostul, dar neîncetând a fi subtil. Nu e una dintre cele mai neînsemnate nerozii ale secolului al XIX-lea aceea de a fi hrănit sufletul infantil cu povestea abilă şi fals naivă inventată de secolul al XVIII-lea. *Poveştile* doamnei d'Aulnoy erau, cu siguranţă, mai inofensive, cu feeria lor drăgălaşă şi nu lipsită de vivacitate. *Pinocchio* de Collodi, scris, într-o perioadă mult mai apropiată de noi, pentru copii, plin de sentimentalism şi de umor italienesc, nu e lipsit pe alocuri de cruzime.

Dar, adesea, feeria este alterată de un zâmbet în faţa ei însăşi. Nu din dragoste pentru copii foloseşte ea formula basmului; o face pentru a se autocaricaturiza, dintr-un soi de „complex" sau de precauţie: atras de fantastic, de poetic, de mistic, autorul râde de el însuşi şi se scuză în propriii lui ochi şi în ai cititorului, prin folosirea ficţiunii infantile.

Numai la anglo-saxoni jocul îşi pierde din violenţă, deoarece, abandonând temele crude şi îndrăzneţe ale pseudoinfantilismului emotiv (căpcăunul, lupul, zâna cea rea, cu toţii *mâncători* de fetiţe – fapt foarte semnificativ...), el rămâne pe un plan pur intelectual, plasându-şi speculaţiile pe planul logic, nu pe cel afectiv. *Peter Pan* de James Barrie şi, mai ales, admirabila *Alice în ţara minunilor* de Lewis Carroll speculează *nonsensul:* Alice se îneacă în propriile-i lacrimi, nu înţelege nimic din conversaţiile

suprarealiste ale invitaților la ceai, măsoară când şase metri, când şase centimetri, dar, între ea şi iepurele alb, între ea şi Regele cărților de joc nu există nici cel mai mic raport afectiv traumatizant sau ambiguu, cum e acela dintre lup şi fetiță. *Feeria nonsensului* se situează în planul cerebral, în planul cunoaşterii, nu în planul emotiv.

Departe de a reîmprospăita sentimentul profund al existenței prin introducerea în banalitatea realului a unei iluminări transfiguratoare, feeria rămâne un divertisment *la limita* realului. Exceptându-i pe romanticii germani, feeria nu vede în ea însăşi decât un joc, un joc în care povestitorului i se pare că arta lui e mai însemnată decât povestea, doar Nodier lăsându-se întrucâtva convins de fabulele lui. Numai Cazotte, fermecător fără a fi ironic şi uşuratic, nelinişteşte în *Diavolul îndrăgostit;* ne trebuie mult timp pentru a ghici, pentru a accepta că adorabilul paj care se împrietenise cu Don Alvaro, care devine apoi blonda, strania şi umila Fiammetta, ar fi o încarnare a diavolului... Agilitate şi sentiment al straniului se amestecă în mod admirabil la acest precursor al fantasticului.

***

Dar, începând de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, *fantasticul* s-a impus ca atare. Formă degradată a miraculosului mistic, el devine un gen precis în Anglia atunci când se întemeiază pe o *impresie de teroare,* indiferent dacă acestei terori i se va da sau nu o explicație naturală. Castele cu stafii, fiori nocturni, un întreg arsenal de groază căzut repede în desuetudine – iată invenția Annei Radcliffe; *Castelul Otrante* de Horace Walpole utilizase deja unele din aceste procedee. Teroare artificială de altfel, căci misterul se şi transformă în mistificație. Lewis creează o nelinişte mai intensă în *Călugărul,* prin personalitatea brutală, senzuală şi misterioasă a eroului său care vesteşte *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde. Şi la Gautier, şi la Bulwer Lytton, şi în opera de tinerețe a lui Nerval, precum şi la toți romanticii germani, vom găsi nenumărate poveşti romantic-fantastice.

Autorul se străduieşte întrucâtva să admită *posibilitatea* unei intervenții supranaturale, de obicei aceea a forțelor demonice ori răufăcătoare. *Mâna tăiată* a lui Nerval, după care se va face, în 1943, un film, este istoria unei mâini magice tăiate de un călău, mână învestită cu însuşiri felurite şi care poate fi grefată pe brațul oricui doreşte să aibă respectivele însuşiri.

Totul se petrece aici în domeniul *legendei bizare,* pe care o luăm ca atare, dar cu un oarecare recul, cu o oarecare detaşare; arta supremă, fiorul suprem constă în faptul că, timp de o fracțiune de secundă, credem în acea legendă, sau, cel puțin, timp de o fracțiune de secundă, ne lăsăm pradă obsesiei evenimentelor ce ne sunt prezentate cu abilitate. Pe de altă parte, autori vizionari, cum sunt Hawthorne şi Edgar Poe, excelează uneori în crearea acestei impresii înşelătoare. Trebuie să remarcăm că în *Cărăbuşul de aur,* Poe nu urmăreşte decât această impresie, pentru ca la sfârşit să se amuze distrugând-o. Tot ce păruse magie şi mister se explică rațional. Misterul subzistă, căpătând un sens simbolic şi moral în *Zăbranicul pastorului* sau în *Mantoul lui Lady Eleonore* de Hawthorne. Celebra carte a lui Stevenson, *Straniul caz al doctorului Jekyll,* captivantă prin fabula conținută şi prin valoarea ei „exemplară", se întemeiază pe un fantastic destul de banal: dedublarea unui om în ființă spirituală – Jekyll, şi în brută – Hyde, nu o admitem decât în chip de postulat al unei poveşti morale.

***

Mai halucinant va fi fantasticul parapsihologic, unde straniul este rezultatul dereglării spiritului uman, stăpânit de propriile lui spaime, ca tragica aventură a nebuniei din nuvelele lui Maupassant *(Le Horla),* sau halucinațiile de care Sheridan Le Fanu se eliberează exprimându-le. Nimic supranatural sau fantastic nu există nici la Barbey d'Aurevilly, în afara faptului că personajele sale au reacțiile psihologice ale unor oameni – cel mai adesea femei – „posedați" de diavol... O atmosferă burgheză, o aventură secretă, culisele societății secolului al XIX-lea şi, în mijlocul lor, un fenomen straniu, despre care nu ştim dacă e un caz de nebunie sau de „posesiune". Suflet de bătrân medieval, jumătate baron, jumătate călugăr, devenit ziarist în epoca realistă, Barbey d'Aurevilly are nostalgia vremurilor când lumea credea în diavol; întregul lui talent urmăreşte ca dincolo de anecdotele de cabaret sau de alcov *să facă să se simtă* diavolul. De asemenea *Povestirile crude* ale lui Villiers de l'Isle-Adam care, la modul nobil şi rece, bătându-şi joc de viața reală, de viața intelectualilor din Paris, sugerează foiala monştrilor din spatele ei. La Huysmans, Jean des Esseintes refuză universul real pentru o lume mistică, îmbibată de estetism, eclectică, de care se agață cu exasperare.

Căci în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, „fantasticul" este exasperat. Anacronică rămâne

nostalgia Evului Mediu, întoarcerea către himere, „posedarea" de către diavol. Dar, în lumea păgână, exasperarea lirică a lui D'Annanzio e la fel de stranie ca şi estetismele lui Wilde şi ale lui Pierre Louys; sau ca exploziile lui Ibsen, Strindberg, Jacobsen din ţările reformate. S-ar crede că o lume întreagă se supără fiindcă nu reuşeşte a se convinge că existenţa umană poate avea două semnificaţii diferite, una din ele caracterizată prin entuziasm şi misticism...

Totuşi, lăsând la o parte această criză de furie postnaturalistă şi antinaturalistă, care reprezintă mai degrabă un moment al conştiinţei şi al istoriei ideilor, decât un tip de creaţie romanescă – dar atunci ce mai rămâne? – romanul „fantastic" a rămas limitat în intenţiile, în repercusiunile, în forţa lui de seducţie. Valoarea lui stă numai în *abilitate*. Admirăm o *povestire fantastică pentru că e „reuşită", nu pentru că e fantastică*. Astfel se naşte un „gen" şi toate convenţiile care-l însoţesc. „Fantasticul" exprimă nu atât amestecul dintre natural şi supranatural cât un fel de groază calculată, de timiditate îmbietoare, de rezervă stângace în faţa intruziunii imaginare – prezentate ca atare – a supranaturalului. Povestirea fantastică ucide fantasticul, fiindcă nu crede în el, în timp ce feericul se situează în afara realului, într-o lume unde imposibilul şi, prin urmare, primejdia de a păcătui nu există, fantasticul se hrăneşte din conflictele realului şi ale posibilului."[1]

Numai englezii izbutesc să confere accentul de adevăr romanului „fantastic", uşor simbolic uneori, legat totuşi de forţele onirice. O oapodoperă în această direcţie este una din operele de tinereţe ale lui G. K. Chesterton, *Omul care s-a numit Joi:* visul şi fantezia amestecate totuşi cu un acut şi plin de umor simţ pentru aventură. O intrigă de contraspionaj (poliţia secretă antianarhistă împotriva teroriştilor), care debutează pe planul aventurii realiste, se transformă treptat în coşmar simbolic şi mistic: şeful revoltaţilor e chiar şeful forţelor ordinii şi va sfârşi prin a se confunda cu Dumnezeu. Un fantastic la fel de sugestiv există şi la Osbert Sitwell; în *Omul care s-a pierdut pe sine însuşi,* un tânăr pur, artist ambiţios, în vârstă de douăzeci de ani, întâlneşte în Spania un om vârstnic care îi seamănă leit şi pe care-l îndepărtează deoarece i se pare prea politicos, banal şi lipsit de vigoare... La vârsta de şaizeci de ani, în acelaşi oraş din Spania, după ce ajunsese celebru renunţând la adevărata lui genialitate, se pomeneşte în faţa unui tânăr intransigent care-l acuză... Imediat după plecarea tânărului, face o embolie şi moare; tânărul era dublul lui, imaginea simbolică a tinereţii lui, care-l ucide: eroul cărţii se întâlneşte cu el însuşi şi este ucis de el însuşi după patruzeci de ani...

E necesară, după cum am văzut, o intenţie metafizică sau morală deghizată cu abilitate, tratată cu un umor specific numai englezilor, pentru ca fantasiticul să aibă sorţi de izbândă şi să fie verosimil. Doar câţiva anglo-saxoni, ocolind cu grijă melodrama şi „efectul de groază", impun uneori un fantastic seducător, întemeiat pe logica riguroasă a visului ori a coşmarului. Sau, câteodată, spiritul ironic şi fantezist al unui umorist italian, Italo Calvino, în apologul alegoric din *Baronul din copaci*.

***

Începând de prin 1900, conflictul dintre real şi posibil se îmbogăţeşte cu o altă formă de imaginaţie. Tărâmul de dincolo, spectrele, fantasmele morale ori spirituale, demonicul, lumea de dincolo de mormânt dispar în faţa multiplicităţii lumilor fizice şi matematice pe care le poate concepe spiritul. Un fantastic cu desăvârşire intelectual înlocuieşte fantasticul pseudoreligios sau, mai exact, superstiţios. Am putea spune că asistăm la o victorie a ştiinţei asupra credibilităţii, dacă „ştiinţa" nu s-ar dovedi prea adesea infantilă şi dacă „credibilitatea" n-ar fi decât un joc literar.

În cursul secolului al XIX-lea, inteligenţa umană a descoperit că universul e mai bogat decít îşi închipuia bunul-simţ, că realitatea e mai complexă decât viziunea umană. Pascal, Voltaire, Diderot îşi dăduseră seama... Jules Verne explorează cu naivitate aceste bogăţii, întâi sub formă geografică, apoi sub forma „invenţiilor". Lumea creată de el reprezintă un fermecător amestec de conformism şi anarhism (societatea patriarhală din *Copiii căpitanului Grant,* „revolta" căpitanului Nemo), dar şi o dovadă a intruziunii *aventurii imposibile* în existenţa umană: explorarea adâncului mărilor, cucerirea aerului şi a spaţiului şi chiar încetinirea ori accelerarea timpului în *Doctorul Ox*. Utopie ştiinţifică pentru epoca respectivă, care a devenit însă – pe alte principii, desigur – realitate în epoca noastră.

În 1895, *Maşina de explorat timpul* de H. G. Wells (capodoperă a „povestirii", prin compoziţie şi măsură, deformată în 1960 de un film mediocru), marchează debutul unui nou „fantastic"; fantasticul *pur intelectual*. Pentru prima oară, nu mai e vorba despre supranaturalul religios (care decăzuse din cauză că nu-şi mai re-înnoise bagajul de imagini din secolul al XHI-lea), nici despre supranaturalul superstiţios, ce supravieţuia încă la puritanii şi la catolicii exacerbaţi din secolul al XIX-lea, nici despre supranaturalul

[1] Louis Vax: *L'Art et la littérature fantastiques,* Presses Universitaires de France, 1961, p. 5.

poetic şi simbolic al romanticilor germani. H. G. Wells oferă o viziune a straniului, a extraordinarului, bizuindu-se – într-un mod sumar, desigur – pe o extrapolare matematică convertită la uzanţele romaneşti. Eroul său va regăsi, în secolul XL, o civilizaţie decadentă oare nu precede decât cu câteva sute de secole dispariţia Terrei...

„Miraculosul" redobândeşte aici legătura logică cu realitatea, care lipsea din fantasticul fals al speotrelor şi al diabolismelor. E suficient să crezi în fizica matematică, să o constrângi întrucâtva, pentru ca acele aventuri în afara ordinii umane să devină posibile şi suficient de credibile. Se vorbeşte, astfel, despre anul 4000, cum şi despre planetele cele mai îndepărtate... Autorului i se poate reproşa excesul de imaginaţie, facila anticipaţie asupra mijloacelor tehnice ale epocii; invenţia lui însă, oricât de excesivă, rămâne *rezonabilă* ori, cel puţin, în limitele raţiunii.

Ficţiunea ştiinţifică a dezvoltat temele catalogate de Wells – călătorii în timp, viziuni ale viitorului *(Când cel care doarme se va deştepta),* explorarea altor planete *(Primii oameni în lună),* invadarea pământului de către făpturi extraterestre *(Războiul lumilor),* universuri paralele *(Mr. Barnstaple la oamenii-zei),* adăugând câteva – foarte puţine – teme noi: robotul (după ce Karel Capek a născocit cuvântul) şi invenţiile diabolice în genul razei care ucide *(Condamnaţii la moarte* de Claude Farrère).

În romanele de pură imaginaţie, unde *subiectul* poate fi pasionant – omul devine o fiinţă cosmică, aventura se amplifică, magia paraştiinţifică predomină – sunt reunite toate elementele miraculosului şi sunt realizate cele mai îndepărtate sau mai sofisticate visuri: suprimarea distanţei, ubicuitatea, explorarea celor mai insolite aspecte ale spaţiilor, subspaţiilor şi cristalelor spaţiului, apropierea celor mai ciudate forme ale vieţii extra-umane... Dar acest gen se născuse în perioada dintre 1895 (când debutează Wells) şi 1928 *(Amazing Stories in America),* adică în epoca în care scriitorii veritabili, romancierii veritabili erau nişte *esteţi* ce trăiau la limita realului, creându-şi propriul lor univers estetic şi moral... Nici Gide, nici Virginia Woolf, nici Robert Musil nu erau preocupaţi de fizică sau de cosmologie; dacă cineva i-ar fi întrebat care este distanţa de la Pământ la Lună, ar fi primit un răspuns savuros... La fel, în America, un Faulkner, de pildă, era foarte departe de teoriile privitoare la curbura spaţiului...

Printr-un sever fenomen compensatoriu, bogăţiei imaginative latente îi corespunde o surprinzătoare sărăcie a *faptului trăit*. Deschis unui infinit de vast univers, romanul de ficţiune ştiinţifică se va lăsa totuşi încătuşat înitr-o emotivitate infantilă şi într-un joc pueril. „Genul" devine atunci o marfă de calitate proastă, destinată broşurilor şi revistelor ilustrate. Chiar şi astăzi cumpărăm o carte ştiinţifico-fantastică la fel cum am cumpăra istoria unei „crime", viaţa romanţată a unei „vedete", un roman ‚sentimental" sau unul „poliţist". Ele oferă celor mai inculţi cititori, pe lângă planete, supraoameni şi corsari ai spaţiului, pur şi simplu romane despre „gangsterii din Chicago", unde racheta înlocuieşte Cadillac-ul, iar Marte, Sirius sau Betelgeuse – mahalalele unui oraş rău famat. Şi, foarte adesea, omul se mulţumea cu transpunerea, într-un „spaţiu" de mucava, a temelor celor mai frecvente din romanul de aventuri. Astfel s-a afirmat romanul *operă-cosmică,* numit de americani *space-opera*.

Rari au fost scriitorii care au ştiut să impună genul. Cei mai subtili nu-l iau în serios – ca atâţia autori de poveşti fantastice – înlocuind convingerea prin umor, ceea ce înseamnă, de fapt, negarea genului. Acesta e cazul lui Ray Bradbury; dar, la urma urmelor, ale sale *Cronici marţiene* sunt întrucâtva inferioare unei cărţi de Wells. *Mâine câinii* de Clifford Simak e mai degrabă o carte greoaie şi elaborată: te plictiseşti cumplit tot urmărind, în cronicile preistorice păstrate de câini cu titlul de hieroglife, revoltător de lenta povestire a tranziţiei istorice în timpul căreia câinii, fiinţe superioare, depăşesc evoluţia omului, animal inteligent, decăzut şi inferior. Venerat de fanaticii genului, H. P. Lovecraft *(Sunt de altundeva)* nu e în realitate decât un amator de fantastic din secolul al XIX-lea, tardiv şi în mod bizar consacrat. Richard Matheson, alt idol al celor ce îndrăgesc noul fantastic, nu se salvează decât printr-un umor care lasă să se străvadă efortul...

Această mediocritate pare a se datora puerilităţii. Nici o singură carte de ficţiune ştiinţifică nu poate fi neindicată pentru cei de „optsprezece ani"; dimpotrivă, foarte multe din ele nu depăşesc, mental şi afectiv, vârsta de doisprezece ani. Totuşi, dincolo de toată această mediocritate, un anumit *miraculos* rămâne latent. Îl simţim în acele „robinsonade" cosmice, *Robinsonii cosmosului* de Francis Carsac sau *După ciocnirea lumilor* de E. Balmer şi P. Wylie: după o catastrofă cosmică, nişte oameni părăsiţi pe o nouă planetă. Datorită sensului ei obsesional, *Planeta uitată* de Murray Leinster e o capodoperă: renaşterea umanităţii într-o lume în acelaşi timp biologică şi artificială, populată de insecte uriaşe.

Nenumărate posibilităţi de vis ale unei imaginaţii paraştiinţifice care jonglează cu paradoxul. Ficţiunea ştiinţifică poate crea situaţii exemplare şi paradoxale: în *Croazieră fără escală* de Brian Aldiss, sute, mii de fiinţe umane trăiesc o viaţă dificilă, aventuroasă, supusă unor probleme speciale de evoluţie, într-o lume ce ni se pare bizară: o lume – îmtr-adevăr kafkiană – alcătuită din încăperi închise, mai

spațioase sau mai puțin spațioase, despărțite prin pereți de oțel, invadată de vegetale prolifice şi nutritive, luminată de o sursă artificială care se stinge la intervale regulate. Aici trăiesc nişte triburi, nişte bande de sălbateci, nişte *outlaws*. Abia spre mijlocul cărții înțelegem că totul se petrece într-o enormă navă astrală, cât Parisul de mare, trimisă către un alt sistem solar, revenind acum spre Terra şi care, în timpul acestei reîntoarceri (o călătorie de două sute de ani) suferă un accident în urma căruia toate organismele centrale – umane şi mecanice – sunt deteriorate. S-a uitat aici, în lumea aceasta închisă a astronavei, de existența unei alte lumi, de existența Universului: aventura planetei artificiale unde se desfăşoară o viață închisă, ce şi-a uitat originile şi ambițiile, poate fi considerată un simbol al vieții umane...

Deşi condamnată încă de la origini la a se transforma într-un gen esențialmente degradat, mai degrabă decât într-un gen popular, ficțiunea ştiințifică îşi avea magiile ei. Tot aşa cum, într-un domeniu învecinat, imaginația polițistă, batjocoritoare şi pitorească, din *Fantomas* de pildă, putea dobândi tocmai prin excesul ei de vulgaritate o valoare agresivă, miraculosul ştiințific, care nu izbutise să se impună în fața oamenilor de gust şi de spirit, dobândeşte o anumită forță tocmai prin exprimarea exacerbată a neputinței lui literare. Aşa cum suprarealiştii au găsit o surprinzătoare imaginație obsesivă la Cheval ori la emulii lui *Fantomas,* se poate găsi şi astăzi o măreție în acest univers plin de năzbâtiá.

Dacă ne interesează zborurile imaginației, putem pătrunde în romanele acestea ca într-o lume necunoscută. Dorim ca forțele rațiunii să fie împinse şi mai departe, până la amețeală, până la absurditate? Putem aborda *Lumea A-urilor* de Van Voght: o carte densă, demențială, pretențioasă, pregnantă şi stupidă (primejdioasă pentru autodidacți). Autorul imaginează o logică antiaristotelică (aşa cum Riemann inventase o geometrie neeuclidiană) şi ajunge la concluzii ce frizează nebunia şi magia: neidentificare, ubicuitate, forțe supranaturale... Ansamblul e stupid, pigmentat cu citate din Aristotel pe care le-ar recuza până şi un elev de liceu, dar de o mare putere de evocare.

Fantome, planete şi transmutări. În aceste poveşti grosolane şi năucitoare (exceptând câte-o capodoperă întâmplătoare) amatorii nu găsesc astăzi o lecție, o tradiție, ci *imaginație nedomesticită*. Preistoria ficțiunii ştiințifice nu se justifică decât prin această imaginație dezordonată, incongruentă, adesea atroce, stupidă şi magnifică totodată; instrument de eliberare a instinctelor şi a fantasmelor, de asemenea instrumjent de creare a unui miraculos avortat.

XXII De la fantasticul imaginar la fantasticul concret: „noul roman"

O *geometrie insolită a lumii reale. – Fantasticul cerebral; Jorge Luis Borges. – Lumi îngemănate... – Realul e eterogen: Alain Robbe-Grillet, Claude Mauriac. – Michel Butor: „fantasticul ştiinţific" şi „noul roman". Claude Simon şi magia. – În căutarea imediatului: „noul roman" şi „intrarealitatea". – Geometria împotriva psihologiei. – Fascinaţia obiectelor. – Fantasticul concret – o materie ezoterică a romanului.*

Farmecul ficţiunii ştiinţifice e pur cerebral, chiar şi atunci când ea scapă – datorită ingeniozităţii – de vulgaritatea romanului de aventuri. Incapabilă de a dobândi căldură umană, incapabilă de a evoca (altfel decât într-o formă puerilă) probleme psihologice, morale, mistice, ea rămâne, în realizările cele mai bune – în mod total şi exclusiv imaginativă şi cerebrală.

Iar forţa şi concentraţia necesare pentru a deveni o operă într-adevăr fascinantă nu le dobândeşte decât atunci când îşi urmează cu temeinicie vocaţia, atunci când se transformă într-un vertij ultracerebral. Descoperi atunci acel farmec al *poveştilor* în care Poe mizează pe logică şi nu pe un fantastic pueril; acea poezie pe care o ascundeau Wells şi Chesterton, vinovaţi doar de a fi scris prea mult. Hrănit de toţi aceşti mari imaginativi, argentinianul Jorge Luis Borges, este lipsit de afectare, povestitor scânteietor şi profesor de filozofie, creează enigme pentru spirit.

În imagistica modernă, lumile imaginare sau mistice, în loc să constituie un univers supranatural, exterior lumii unde se desfăşoară existenţa banală, sunt reduse la o *geometrie insolită a lumii reale*. Universul visului şi acela al realităţii alcătuiau încă din vremea lui Nerval un singur adevăr şi o singură aparenţă: Aurelie este în acelaşi timp o actriţă neînsemnată şi reîncarnarea misticei Adrienne... La un Chesterton – atât de îndepărtat totuşi de Nerval! – şeful clandestin al anarhiştilor este în acelaşi timp conducătorul jocului din lumea oamenilor şi, simbolic, însuşi Dumnezeu.

Miraculosul cerebral se întemeiază atunci pe polivalenţa universului, *care nu mai e constituit dintr-o singură lume omogenă, ci din mai multe lumi, simultane sau suprapuse*. Astfel, eroul din *Oameni şi Zei* de Wells trece, în urma unui accident de bicicletă, din lumea lui în alta, paralelă. În *Lanţul din jurul soarelui,* Clifford Simak îşi imaginează existenţa mai multor *Terra*e co-existând în mai multe „timpuri" diferite; doar anumiţi oameni descoperă încet-încet posibilitatea de a trece dintr-una într-alta, printr-o formă mistică a visului şi a imaginaţiei... Iată că în felul acesta romanul de ficţiune ştiinţifică întâlneşte temele căutării şi ale romanului mistic...

Pluralitatea „timpurilor", în măsura în care structura timpului ar fi cuantică (mai multe „timpuri" ar putea astfel coexista, asemenea unor legături telefonice trecând prin acelaşi fir), a patra, a cincea sau a şasea dimensiune, spaţiu eterogen, graţie tuturor acestor ficţiuni parafizice sau paraontologice, ficţiunea ştiinţifică iese uneori de sub influenţa romanului de aventuri (simplă transpunere a *western*-ului în cosmos), pentru a deveni o creaţie a spiritului. Totuşi, ea rămâne integral întemeiată pe *ingeniozitate,* adică pe satisfacţie pur cerebrală.

Paradoxurile temporale constituie domeniul privilegiat al acestui roman ingenios a cărui capodoperă este *Sfârşitul eternităţii* de Isaac Asimov; după secolul al XXVII-lea, călătoriile temporale au creat o rasă de călători ai timpului care, la limita veacurilor, în „eternitate" (unde trăiesc totuşi o „viaţă fizică" de şaptezeci de ani, ca toţi oamenii), se întâlnesc şi constituie în afara timpului un fel de Directorat care introduce progresiv diferite ameliorări în cuprinsul Istoriei desfăşurate în faţa lui, apoi se autosuprimă prin voinţa de a acţiona asupra trecutului care l-a creat. *Călătorul imprudent,* evocat de René Barjavel, circulă în trecut, îşi omoară din greşeală propriul străbunic în 1794, şi nu mai poate reveni în secolul al XX-lea, deoarece secolul XX nu mai există... Chiar eu am imaginat într-un text din *Planeta cealaltă* un om al secolului al XX-lea care ducându-se la Varennes în 10 iunie 1791, spre a-l împiedica pe Ludovic al XVI-lea să fie recunoscut şi arestat, modifică astfel cursul Istoriei şi destinul generaţiilor: când vrea să-şi reia locul în societatea anului 1965, constată că nu mai e societatea lui, nimeni nu-l cunoaşte, iar locul îi este ocupat de „dublul" său, de omul care „ar fi fost" dacă evadarea regelui ar fi reuşit în 1791...

***

Aceste invenţii ale fantasticului cerebral rămân jocuri ale spiritului. Umorul, vulgaritatea sau fantezia le viciază, doar rigoarea conferindu-le valoare, dacă rigoarea izbuteşte să le facă halucinante; este cazul unui scriitor mediocru cum e Asimov, dar şi al unui estet cum e Jorge Luis Borges. Se ating, astfel,

enigme intelectuale, „filozofice sau paraştiinţifice" destul de asemănătoare vechilor „divertismente matematice". Ingenioasele *Ficţiuni* ale lui J. L. Borges folosesc toate paradoxurile „totalităţii"; o poveste evocă o bibliotecă alcătuită din toate cărţile posibile şi imaginabile *(Biblioteca):* lume kafkiană în care spiritul se rătăceşte... Alta situează într-o realitate foarte banală, în Argentina, ciudatul caz al lui Funes, *peón*-ul analfabet cu o „memorie totală", care-şi aminteşte absolut *tot* ce a văzut, ce a auzit, ce a simţit... Sau, în alta, merge încă mai departe, la extrapolare şi absurd, la momentul când, în cosmos, posibilele, în loc să se excludă, există simultan; nu ne mai aflăm atunci într-o lume aşa-zis „reală", fiindcă trăim, în acelaşi timp, în zece, o mie, zece mii de lumi *(Tlön Uqbar Orbis Tertium)*... Halucinant în imaginaţia lui ireversibilă, atingând limita imaginaţiei lui Poe, Chesterton, Kafka şi a hinduismului (studiat la faţa locului), Borges conferă poveştii cerebrale fantastice întreaga ei valoare şi forţă: beţia intelectuală.

Fantasticul cerebral foloseşte un postulat esenţial: complexitatea universului, multiplicitatea lumilor îngemănate. Realitatea nu există ca atare, ea este anticamera unei alte realităţi posibile. În *Ruinele circulare,* de Borges, realitatea iniţială e universul gândit de un fachir; un fachir care nu există însă decât în închipuirea unui alt fachir şi aşa mai departe – ca în reclamele publicitare în care un amator de aperitive ţine în mână o sticlă a cărei etichetă înfăţişează un amator de aperitive ţinând în mână o sticlă etc. E teoria universurilor îmbucate unul într-altul: întregul cosmos nu e poate decât o moleculă din sângele unui purice gigantic, care trăieşte şi el într-un cosmos care nu e decât o moleculă din sângele unui alt purice...

Chiar şi sub forma lor de recreaţie matematică sau filozofică, aceste paradoxuri ale spiritului caracterizează structura fantasticului – şi adesea a miraculosului – din secolul nostru: nu o „lume reala" supusă intruziunii forţelor exterioare cu chip de zei olimpieni, de îngeraşi ori de demoni, de spectre ridicule, ci o *lume vizibilă care nu e nici omogenă, nici unică,* ea aparţinând unei serii de lumi *îngemănate*.

***

În aceeaşi epocă, în a doua jumătate a secolului XX, anumite forme ale romanului au vrut şi ele să discrediteze viziunea realistă banală, fără a face însă apel la fantasticul ştiinţific sau filozofic. Inspirându-se într-o oarecare măsură nu din Poe, nu din Chesterton, nu din Isaac Asimov, ci din Joyce, din Virginia Woolf şi din Dos Passos, *noul roman*, cum l-au numit ziariştii, mizează şi el pe faptul c*ă realitatea are straturi multiple*.

Pentru formele de inspiraţie literară grupate de Alain Robbe-Grillet, precum şi pentru amatorii de fantastic cerebral, nu există o realitate unică, aceea a povestirii bine făcute; există un joc indecis al „posibilelor" sau, în domeniul viziunii, un caleidoscop. Deşi aparent foarte depărtaţi de „straniu" aşa cum se prezintă el în ficţiunea ştiinţifică, în imaginaţia parafilozofică sau paraştiinţifică, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ori Claude Simon folosesc totuşi aceleaşi procedee ca şi fantasticul cerebral; singura diferenţă e că, în loc să ia drept temă insolitul, cosmicul, straniul, ei *aplică tehnica şi imaginaţia substanţei comune a existenţei umane*.

În felul acesta, existenţa banală devine şi ea eterogenă, impenetrabilă şi enigmatică. *Trepte* de Michel Butor nu e decât descrierea neobosită, făcută de trei personaje deosebite, a aceleiaşi extrem de comune experienţe umane: câteva săptămâni din viaţa penultimei clase dintr-un liceu. Dar „noul roman" poate crea şi fantasmagorii, căci el nu descompune numai realitatea aparentă în secţiuni subiective de viaţă (ceea ce, în definitiv, nu poate produce o beţie a spiritului); el jonglează, de asemenea, cu „posibilele", întâmplându-i-se – chiar pentru un fapt banal şi nu pentru o aventură metafizică şi cosmică – să preschimbe realul într-un fel de magie şi de ambiguitate paralogică.

Ficţiunea ştiinţifică îngăduia – datorită postulatului călătoriei temporale – re-trăirea, re-vederea, de zece ori la rând, a aceleiaşi scene, corectată potrivit diferitelor „posibile", intervenţiilor succesive. *În labirint* de Alain Robbe-Grillet oferă acelaşi joc; pornind însă de la o temă mai puţin spectaculoasă, mai puţin extraordinară decât cucerirea cosmosului, de la simpla aventură a unui soldat însărcinat cu un comision urgent în timpul unei derute.

Un mic oraş de provincie, acoperit de zăpadă, a doua zi după o înfrângere imaginară a armatei franceze la Reichenfels. La răscrucea dintre două străzi, un felinar, niţică zăpadă bătătorită în jur, un soldat aşteptând cu o cutie legată cu sfoară sub braţ. Un băiat îmbrăcat într-o pelerină trece pe acolo şi soldatul îl întreabă încotro trebuie s-o ia; dar băiatul nu se opreşte. Apoi, o cameră a uneia din casele din preajmă, goală pentru moment, descrisă cu minuţie. Pe perete, un tablou: o cafenea, grupuri de băutori, în prim-plan un băieţel care ţine o cutie legată cu sfoară, în planul al doilea trei soldaţi aşezaţi, cu fizionomii neutre.

Ni se oferă două imagini, una reală – cea din stradă, cealaltă pictată în interiorul unei case. Să le punem acum în mişcare. A doua versiune a scenei în care băiatul trece pe lângă soldat: de data asta băiatul se opreşte şi-l conduce pe soldat spre altă răscruce. Ajuns acolo, soldatul reîncepe să aştepte, iar băiatul trece din nou (dar e oare acelaşi?). În sfârşit, într-o altă versiune băiatul îl duce pe soldat ínt-o cafenea şi iată că, brusc, se recompune, de data asta în mod real, scena cu cafeneaua pe care o văzusem reprezentată într-o gravură pe peretele unei camere goale... Apoi totul reîncepe: încă un soldat aşteptând lângă un felinar, încă un băiat... Excelentă imitație a labirintelor care sunt puncte de atracție prin bâlciuri. Sfârşitul n-are importanță, nici faptul că soldatul va fi ucis o dată cu venirea ocupanților, fără a fi putut preda destinatarului pachetul legat cu sfoară care conținea hârtiile şi amintirile unui camarad ucis în luptă. Şi, de altfel, toate acestea n-au fost oare visate de soldatul care agonizează?

Reîntoarceri în timp, examinare a tuturor posibilelor, capcană pentru spirit, iată o temă „ştiințifiico-fantastică". Sau chiar de roman polițist, cum va fi într-un mod mai vădit, în 1966, *Casa de rendez-vous*.

***

Şi, într-adevăr, „noul roman" foloseşte toate mijloacele pentru a elibera realitatea de acele reconstituiri dulcege şi artificiale, proprii povestirii realiste şi artei povestitorului. El încearcă să distrugă murmurul continuu, viziunea academică a „frescei sociale şi psihologice". Simultaneisme, ca în *Pasajul Milano,* unde Michel Butor, inspirat de Joyce şi Dos Passos, descrie, amestecând aventuri şi conştiințe, o zi din viața colectivă a unui imobil din Paris. În *Dineu în oraş,* Claude Mauriac, afiliat mai târziu la acest „gen", realizează, pornind de la un simplu dineu parizian, nu o descriere facilă şi plină de abilitate, ci un octogon de preocupări felurite şi subconştiente: în jurul unei mese, opt persoane ale căror vorbe şi ale căror gânduri secrete se încrucişează zece ore în şir, amestecându-se şi învălmăşindu-se într-un asemenea grad, încât cititorul nu poate „urmări" nici una din cele opt piste, pomenindu-se constrâns a simți, a suporta această realitate supraindividuală. Romanul nu mai e mişcarea continuă a unei conştiințe (a povestitorului sau a eroului), ci *mana* (cum *spuneau* primii sociologi) unui trib sau a unui grup. Tot aşa, în *Marchiza a ieşit la ora cinci,* Claude Mauriac lasă pur şi simplu să plutească, să se încrucişeze, să se contopească, să se destrame, asemenea norilor pe cer, conştiințele tuturor oamenilor ce trec prin răscrucea Buci între orele cinci şi şase...

A aborda realul (materie a artei) dintr-un anume unghi, dintr-un unghi al viziunii care derutează aventurile noastre, iată intenția dominantă a acestui grup literar. Este vorba de a pune „eroul în fața lumii obiective şi de a arăta că universul se dezarticulează sub ochii lui (şi sub ai noştri), pentru a se organiza altfel, dar într-un mod tot atât de exact"[1]. Adesea, în loc să asiste la nişte aventuri descrise complezent şi abil, lucrurile trebuie să-l privească pe cititor direct. „*Ai* pus piciorul pe şina de aramă şi, cu umărul drept, *încerci* în zadar să împingi panoul mobil."[2] Astfel, *Modificarea* de Michel Butor identifică, prin folosirea neaşteptată a persoanei a doua, cititorul cu eroul romanului. Omul care intră cu greutate, strâmtorat şi stânjenit, într-un compartiment al rapidului „Paris-Roma" („Te strecori prin deschizătura strâmtă atingându-i marginile, apoi valiza..."), acest om închis timp de două sute treizeci şi şase de pagini într-un rapid, unde-şi va retrăi şi regândi viața, eşti *tu*, cititorule, pare a spune Butor. Acest „tu", în locul tradiționalilor „eu" ori „el", are scopul de a modifica optica lecturii, transformând, prin insistență, o povestire „exterioară" într-o obsesie intimă...

Fiindcă acest roman „direct", c*u un mod* (în sensul în care vorbim de „modurile" verbului în gramatică) derutant şi agresiv, vrea să violeze conştiința cititorului şi să-l smulgă din rolul obişnuit de spectator, el utilizează adesea chiar procedeele *fantasticului cerebral* născut aproape în acelaşi timp: răvăşire a structurii povestirii, depeizare şi agresiune. O povestire ştiințifico-fantastică, *Omul care a pierdut marea* de Théodore Sturgeon, începe în acelaşi fel: „Închipuie-ți că eşti un puşti şi că, într-o noapte întunecoasă, alergi cu un elicopter în mână, spunând repede: *brum, brum, brum*. Treci pe lângă individul bolnav şi el vrea să *pieri din ochii lui* cu jucăria ta cu tot. Te crede poate prea bătrân pentru a te mai juca cu jucării (...). E îmbrăcat într-un costum special şi seamănă cu un marțian..."

Brutală şi fantomatică totodată, povestea se desfăşoară şi se impune cu o precizie de coşmar; căci copilul care-şi agită jucăria şi omul care agonizează într-un scafandru sunt una şi aceeaşi persoană: primul om debarcat pe Marte care, în ultimele lui clipe, îşi revede viața, e halucinat, se zbate şi se dedublează...

---

[1] Claude Mauriac: *Le Dîner en ville,* Albin Michel 1959, p. 68.

[2] Michel Butor: *La Modification,* Éd. de Minuit, 1957, p. 9. Traducere românească sub titlul *Renunțarea,* Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Folosirea apostrofei, a lui „*tu*", confuzia personajelor reduse la un muribund creează un fel de coşmar, iscând o realitate ce nu mai e „descrisă" din exterior, sau povestită, ci trăită dinlăuntru... Şi e ciudat că un autor american de povestiri fantastice şi un analist modern al umanului, ca Butor, apelează la acelaşi procedeu.

Lucrul se explică prin faptul că, în fond, intenţiile lor sunt asemănătoare. Scriitorul ştiinţifico-fantastic vrea să sugereze o experienţă extraordinară, de coşmar, experienţă ce nu poate fi descrisă ca un episod al vieţii banale. Butor, care rămâne un moralist, vrea să prezinte o experienţă umană ca pe o enigmă, nu ca pe o poveste; să o abordeze din alt unghi decât acela al naraţiunii, să facă nu o povestire facilă, ci un mister, un *obiect* neliniştitor care fixează şi fascinează curiozitatea.

* * *

Aşa cum intenţiona un anume „impresionism" englez – de altfel, „noul roman" nu e niciodată foarte departe de Virginia Woolf – este vorba de a face ca realitatea – o realitate oarecare – să fie simţită ca având *mai multe straturi*. Nu va mai fi văzută doar suprafaţa ei imediat vizibilă de unde nu poate rezulta decât o povestire facilă şi clară; va fi simţită lăuntric, fără a fi orânduită, povestită, explicitată: pe scurt, în timp ce romanul este un drum – sau o oglindă purtată de-a lungul unui drum – noul roman e o explorare a adâncurilor realului, explorarea unei mine părăsite cu nenumărate galerii, cu porţiuni de întuneric absolut, unde te pierzi...

În dezordinea aparentă a stilului voit derutant, *Drumul* s*pr*e *Flandra* de Claude Simon se organizează în mod admirabil în jurul unui subiect pasionant; cartea seamănă cu acele desene în peniţă, încă şi mai fantastice decât desenele lui Hugo, unde liniile negre, liniile dure, cerneala, laviul, desenul subţire, grăbit, confuz, insistent închează, dacă te pricepi să le priveşti, un fel de gravură în acvaforte în care ochiul descoperă, cu satisfacţie, multiple perspective.

În mai 1940, pe drumul care duce spre Flandra, rătăcesc rămăşiţele unui pluton de cavalerişti. Trei bărbaţi, Georges, Blum şi Iglesia, în cele din urmă capturaţi de inamic. Căpitanul lor – dispărut – era din familia Reixach, şi devenise celebru datorită strămoşilor săi – unul se sinucisese în timpul Revoluţiei – nevestei, enigmatica şi misterioasa Corinne, şi grajdului de curse, unde, de altfel, Iglesia era jocheu. Şi iată că pentru cei trei cavalerişti, familia Reixach devine un fel de enigmă, care-i obsedează în permanenţă: în timpul bivuacurilor, al războiului pierdut, al aventurilor, al captivităţii. Cei trei oameni – prizonieri în cele din urmă – trebuie să aibă ceva de rumegat, şi acest ceva este istoria familiei Reixach, misterul sinuciderii strămoşului, misterul personalităţii Corinei, misterele mai puţin misterioase ale grajdului de curse. Dincolo de toate acestea, simţim însă că nu e chiar atât de simplu să cunoşti realitatea: aici, realitatea familiei Reixach trebuie să fie cu răbdare, lent, fragmentar reconstituită de trei inşi fără altă ocupaţie, care nu sunt decât substitute ale romancierului. Iată un mod ultraproustian de a reda realitatea masivă, profundă, neorganică, proliferantă: în loc să o povesteşti în chip inteligibil, o faci vizibilă prin închipuirile celor trei soldaţi rătăciţi de pluton, despre familia căpitanului lor... Regăsim acelaşi joc, în 1962, în *Inchizitoriul* lui Robert Pinget, unde o întreagă poveste (poliţistă, cum sunt, în aparenţă, numeroase subiecte ale „noului roman") este văzută prin intermediul interogatoriului la care e supus un servitor bătrân, surd şi vorbăreţ, timp de patru sute optzeci şi nouă de pagini...

Astfel, din lumea banală se naşte un fantastic cerebral opus miraculosului, opus gustului pentru un material extraordinar specific ficţiunii ştiinţifice. Lumea reală e alcătuită aici din întregul aluat uman, dar e văzută potrivit legilor unei *geometrii insolite*. Aceasta poate fi uneori înrudită cu arta aşa-zis „fantastică", iar alteori cu arta „barocă" – abundenţa ornamentelor, schimbarea perspectivelor, jocul perpetuu dintre real şi iluzie – aşa cum, într-un mod foarte semnificativ, ne-a dezvăluit prima operă a acestei „şcoli" în cinematograf, *Anul trecut la Marienbad* de Alain Robbe-Grillet.

***

La fel cum altădată în pictură cubiştii şi preabstracţioniştii au distrus ordinea convenţională şi vizuală a tabloului, scriitorii „noului roman", succesori ai ultra-impresioniştilor englezi, veri buni cu imaginativii cerebrali ai ficţiunii ştiinţifice transformată în enigmă ori esteţi redescoperind jocurile barocului, au o singură intenţie comună: a face sensibilă separaţia dintre viziune şi real, dintre bun-simţ şi estetică.

Ca şi poezia postbaudelairiană, „noul roman"[1] urmăreşte descoperirea „realului poetic" înainte ca

---

[1] Trebuie să precizăm că aici nu îl vom descrie în ansamblu deoarece ansamblul nu există. Am vorbit în unele din capitolele

el să fie deformat şi banalizat de onesta convenţie pe oare oamenii s-au înţeles să-şi întemeieze viziunea asupra lucrurilor. El refuză acea lume reconstruită, lumea naratorului şi a romancierului, în favoarea unei lumi sălbatece unde nu e explicat şi comentat totul, ca la şcoala primară: „În locul universului de «semnificaţii» (psihologice, logice, sociale, funcţionale), ar trebui încercată construirea unei lumi mai solide, mai *imediate*. Obiectele şi gesturile se vor impune în primul rând prin *prezenţă,* iar această prezenţă va continua să domine *orice teorie explicativă* (...). În acest viitor univers romanesc, gesturile şi obiectele vor fi «acolo» înainte de a fi «ceva anume». Şi ele vor *rămâne* acolo, dure, inalterabile, prezente pentru totdeauna, bătându-şi joc de propriul lor sens."[1]

Astfel – şi, fără îndoială, aici se află sursa puritană a „noului roman" –, în orice evocare romanescă a fenomenelor umane se resimte un *păcat originar:* a vrea să explici totul înainte de-a fi înţeles ceva...

Pentru a te elibera, a te purifica de acest păcat se cuvine să surprinzi realitatea la nivelul elementar şi complex totodată, la care ea este încă inexplicată, incomprehensibilă. Fie că acelaşi eveniment va fi văzut din mai multe unghiuri diferite, ca în *Trepte* sau *În labirint,* fie că mai multe evenimente se vor amesteca sfidând cronologia, ca în *Drumul spre Flandra,* este vorba de a sugera, de a regăsi, în spatele realităţii convenţionale, ceea ce vom numi o *intrarealitate,* deoarece cuvântul „suprarealitate" a fost folosit în alt sens. *Intra-realitatea* este acea substanţă a existenţei pe care o povestire prea rapidă, prea abil condusă – şi deci simplificată – o neglijează. O găseam încă în 1951 în *Viaţa celorlalţi,* unde Ladislas Dormandi pusese rămăşag că va reproduce obiectiv, rece, indiferent, *toate* micile acţiuni ale locuitorilor unui târguşor...

La origine, Alain Robbe-Grillet adoptase a doua cale; şi tocmai insolitul acestei metode a atras atenţia asupra lui. În *Gelozia* (1957), nu se opunea meticulozităţii romanului de „analiză", psihologică sau socială, arătându-se mai complex, mai neliniştit, mai enigmatic, ci renunţând la analiza propriu-zisă, la comentariu, în favoarea celei mai amănunţite, mai insistente, mai superficiale – şi mai pline de sfidare – descrieri a lucrurilor: „Acum umbra stâlpului – a stâlpului care susţine unghiul dinspre sud-est al acoperişului – împarte în două părţi egale unghiul corespunzător al terasei. Terasa e o spaţioasă galerie acoperită, înconjurând casa pe trei din laturile ei. Cum lăţimea galeriei e aceeaşi în porţiunea din mijloc şi în părţile laterale, dâra de umbră proiectată de stâlp ajunge exact în colţul casei; se opreşte însă acolo, căci numai dalele terasei sunt atinse de soare, aflat încă prea sus pe cer."[2]

E oare atât de iritant – voit iritant – acest studiu geometric şi astronomic al umbrei unui stâlp pe o terasă? Totuşi, intenţia nu e atât – precum s-a afirmat adesea – aceea a unui „inginer", a unui teoretician... E mai degrabă intenţia şi inspiraţia unui *poet alexandrin,* a unui artist oare, plictisit de falsele semnificaţii date de omul guraliv lucrurilor, fiinţelor şi gesturilor, optează pentru evocarea prezenţei lor proprii, absolutului lor, înainte de a fi fost viciate prin comentariile psihologice ale inteligenţei şi ale culturii. *Gumele, Prin gaura cheii, Gelozia* de Robbe-Grillet şi, mai târziu, *Punerea în scenă* de Claude Ollier rămân sfidări estetice.

* * *

Nu mai există, deci, cum exista în teoria clasică a cunoaşterii, o lume *văzută* şi un romancier indiscret, ci un ansamblu complex în care ambii se amestecă. Romanul nou e „fenomenologic". În *Ecluza* de Jean-Pierre Faye, nu vedem o lume obiectivă, ci o lume ce pâlpâie în spiritul personajului care o vede; şi nici nu mai e adus în scenă un personaj, ci o făptură cu contururi nesigure, greşit definită de cei din jur. *Lumea e reflexul omului şi omul e reflexul lumii: două reflexe suprapuse într-o singură imagine,* care nu formează o realitate „obiectivă".

În aceste condiţii drama romanescă nu se mai joacă deci între nişte personaje fictive ale fabulei romaneşti, ci între autor şi fantasmele lui, între scriitor şi viziunea lui asupra lumii... E o problemă de optică. Este vorba de a face să coincidă două „imagini virtuale": cea pe care lumea reală, dac-ar exista, şi-ar face-o despre ea însăşi şi cea pe care romancierul încearcă să şi-o facă despre raporturile lui cu lumea. Romanul devine deci o *„dramă a scriiturii",* fiindcă prin *scriitură* scriitorul martir, poet şi martor, traduce, la un nivel superior, adică la nivelul literaturii, drama oricărei fiinţe umane: fluctuaţiile, mitomaniile şi incertitudinile viziunii sale asupra lumii: „Prin scriitură, plutirea în imaginar, care este

---

anterioare despre această „şcoală" în măsura în oare ea exprimă astăzi anumite tendinţe anterioare. Nu descriem aici decât câteva forme sistematice.

[1] Alain Robbe-Grillet: *Une voie pour le roman futur,* N.R.F., 1956, p. 82.

[2] Alain Robbe-Grillet: *La Jalousie,* Éd. de Minuit, 1957, p. 9

condiția însăşi a oricărei povestiri (...), este făcută prizonieră. În această figură concretă a necesității care este spațiul conturat (...). Orice roman îşi conturează spațiul în felul lui (...), fiind în acelaşi timp itinerar neobosit, castel ferecat ori loc închis."[1] Nu se petrec, oare, întocmai lucrurile cu Philippe Sollers care, după ce evocase în 1962, în *Parcul,* un univers ce era reflexul unui reflex, scrie în 1965 *Dramă,* roman al cărui subiect e pur şi simplu romancierul preocupat de romanul pe care ar vrea să-l scrie, la care se gândeşte, dar al cărui subiect nu-l vom afla, căci adevărata „dramă" o constituie trezirile, ezitările, remuşcările, angoasele, proiecțiile confuze, amintirile reale sau imaginare ale omului care e pe cale de-a începe să scrie, adică de-a încerca zadarnic să-şi pună la punct viziunea asupra lumii? În această optică, aspectul „anecdotic" al romanului (care era, la origine, condiția lui de a fi) dispare aproape total, fiind înlocuit prin ceea ce suntem obligați să numim un aspect „gnoseologic", adică printr-o teorie a cunoaşterii, a incertitudinilor, a ceţurilor şi a pateticului cunoaşterii. Astfel Jean Cayrol, inspiratorul şi naşul acestei şcoli, aduce în discuție succesiunea imaginilor mentale, conexiunile şi omogenitatea lor, nu numai în romanele sale cele mai recente, ci şi într-un film cu *Muriel*. Când Jean-Claude Renard scrie *Tărâmul sacrului* (într-o manieră poetică, de altfel), el face o *„geologie interioară"*. Foarte semnificativ e titlul romanului publicat de Maurice Roche în 1966: *Compact*. La fel de semnificativ subiectul: lumea reimaginată de un orb; subiect simbotic pentru această tendință literară, întrucât, pentru ea, datorită neputinței şi dificultății limbajului, orice roman e bâjbâială de orb, încercare primejdioasă şi obscură de desluşire a unei realități insesizabile: *„Lectura este, într-un sens paradoxal, o experiență de orbire. Cel ce cutează a intra în noaptea ochilor săi, acolo unde se năruie credința superficială a ochilor, îndeplineşte fără ştirea lui o dorință profundă a limbajului. Paginile pe care trebuie să le DESCIFRĂM efectiv într-o carte nu se află numai aici, în fața noastră, clarificate şi ordonate într-un obiect închis în el însuşi, ci sunt prinse într-o altă ţesătură, vie, unde inscripțiile persistă şi în acelaşi timp se şterg, reapar şi capătă acel relief ce le leagă de povestirea pe care o reprezintă pentru noi"*[2].

Între această şcoală literară a „problemelor de limbaj", grupată în jurul revistei *Tel Quel,* şi romanul tradițional, pentru care limbajul nu era decât mijlocul de exprimare a unei viziuni suverane şi omnisciente, vom găsi cel mai „mare şpagat" posibil, unitate de măsură ideală pentru distanța dintre romanul-povestire de altădată şi anumite căutări romaneşti de astăzi. Inspirat de fenomenologia şi de metodele „structuraliste", romanul îşi pune problema cunoaşterii şi a limbajului: operație la limitele reflexiei gnoseologice şi ale poeziei... Va exista tendința de a nu vedea în ea decât experimente de laborator, muncă metodologică într-un fel de „studio experimental".

Dar laboratorul, cu alte cuvinte „căutarea fundamentală şi teoretică", cum se spune în domeniul ştiințific şi tehnic, poate avea repercusiuni în „aplicațiile practice". Chiar şi romanul de tradiție romanescă poate fi modificat. Căci romanul ar fi încetat să trăiască în urmă cu cinci secole dacă ar fi rămas la prima lui formulă, la variantele în proză ale poemelor cavalereşti... „Noul roman" al grupului de la Éditions de Minuit, romanul-problemă de limbaj al celor de la revista *Tel Quel* şi de la Editions du Seuil nu vor converti, desigur, masa publicului la gustul lor pentru căutarea îndrăzneață sau pentru construcția artificioasă. Ele vor revela însă, măcar parțial, noi unghiuri de vedere. Căci romanul nu are legi; el îşi inventează în fiecare secol legile şi înnoirile. Inform prin natura lui, deoarece poate spune tot şi în absolut orice fel, romanul este proteic. Şi aceasta nu numai în cadrul înnoirilor, atât de absconse la prima vedere, pe care i le propun astăzi propriile lui laboratoare, ci şi în ansamblul vieții lui. Viața lui nestăvilită care, asemeni vieții organice în Cosmos, poate lua toate înfățişările.

---

[1] Jean-Pierre Faye: *Le Récit hunique,* Éd. du Seuil, 1967, pp. 202–203.
[2] Maurice Roche: *Compact,* Éd. du Seuil, 1966, p. 9.

XXIII Proteu sau vocațiile romanului

Revoluția poetică în roman. – încercare de definire a romanului: de la origini – povestirea – la evadarea în afara povestirii. – Materialul originar: invenția; romanul împotriva originilor lui. – Lupte înlăuntrul genului. – Teoreticienii romanului. – Proteu sau Cosmopolis-ul vocațiilor. – Romanul – colector de mituri.

Există numeroase arte poetice. N-a existat însă niciodată o „artă a romanului" demnă de acest nume; doar, la sfârşitul secolului al XIX-lea, câteva „istorii ale romanului" care vedeau în studiul social şi psihologic, pe atunci la apogeu, realizarea şi fixația romanescă; astăzi, când nu sunt simple cataloage, istoriile romanului sunt alcătuite dintr-o serie de studii asupra foarte marilor creatori – Joyce sau Proust, de pildă – fiindu-le, se pare, imposibil să dea o sinteză şi, mai ales, o „definiție" a genului.

Mai întâi, după 1880, romanului i se întâmplă în parte ceea ce, tot atunci, i se întâmplă poeziei – ea fiind însă într-o mai mare măsură predestinată. Tratată în lumea clasică drept o artă *ornamentală* menită doar a glorifica realitatea sau a emite subtilități pe marginea ei, menținându-se însă la suprafața lucrurilor; invadată, în epoca romantică, de toate formele lirismului, dar neacceptând deocamdată decât *locurile comune* (dragoste, natură, politică, sentimente nobile), poezia a căpătat brusc menirea – începând de la Rimbaud, pentru a simplifica lucrurile – de a exprima toate viziunile *extraordinare;* de atunci intenția ei a fost de a deruta, în timp ce până atunci avea misiunea de a aduce confirmări în domeniul sentimentelor admise.

E cât se poate de evident faptul că, cel puțin parțial, romanul a primit acelaşi şoc, începând din aceeaşi epocă. Deoarece din 1880 apar în cadrul romanului aşa-zisele „forțe de opoziție": tendința de a spune nu ceea ce oricine ştie ori ar putea şti, ci ceea ce nimeni n-ar fi capabil să *vadă* sau să-şi imagineze. A fost un moment al conştiinței europene în care arta primea misiunea de a exprima insolitul, non-comunul, în loc de a legăna oamenii cu idei şi sentimente arhicunoscute; de a pătrunde în adâncul lucrurilor, în loc de a ornamenta şi de a proslăvi suprafața lumii şi a vieții.

Metamorfoza a fost completă pentru poezie, care şi-a pierdut încetul cu încetul popularitatea, devenind în zilele noastre o artă aproape ezoterică. Incompletă pentru roman: în timp ce un poem în genul lui Lamartine sau al lui Musset este de neconceput în zilele noastre, un roman în genul lui Balzac sau chiar al lui Eugène Sue continuă să fie apreciat. De aceea romanul, care şi-a păstrat o largă audiență, poate relua mai lesne *îndrăznelile* poeziei, tinzând la rândul lui să devină ezoteric[1] în experiențele romaneşti de „avangardă", dar continuând să rămână, într-o foarte mare măsură, accesibil marelui public. El joacă pe două planuri: avangarda şi masa, fiind capabil, ca şi cinematograful, să mențină – într-o mai mare măsură decât o artă definitiv subtilizată cum e poezia, sau decât o artă deja degradată cum e cea difuzată de Radioteleviziune – prin intermediul unor trepte, porțiuni, niveluri, contactul între arta absolută şi publicul virtual.

Ca toate formele de expresie, romanul e astăzi angajat în *multiplicitatea nivelurilor artistice,* caracteristică pentru civilizația noastră. Între Racine şi un țăran analfabet nu existau, în secolul al XVII-lea, decât unul sau două „niveluri" intermediare: romanele domnişoarei de Scudéry şi vechile *fabliau*-uri ce supraviețuiau încă. Astăzi există şapte sau opt „niveluri" de exigență, şapte sau opt forme de simbolism literar; şi, din fericire, între ambiția cea mai epurată şi hrana cea mai rudimentară a imaginației romanul continuă să fie prezent pe toate aceste planuri.

Ne este deci tot atât de greu să-l „definim" şi chiar să-l situăm, cum ne-ar fi să definim „muzica" referindu-ne la o şansonetă şi la o compoziție dodecafonică, fără a-l uita pe Bach.

* * *

Pe lângă această multitudine de vocații actuale, romanul rămâne *împărțit* între definiția lui originară şi tot ceea ce s-a adăugat, de-a lungul veacurilor, peste vocația lui inițială. Orice roman actual, cel mai lipsit de pretenții sau, dimpotrivă, cel mai sofisticat, reprezintă un conflict între pretenția elementară a romanului – de a fi o povestire – şi intențiile care urmăresc să îmbogățească, sau chiar să răstoarne, să transforme total simpla povestire originară.

---

[1] În ambele cazuri înțeleg prin „ezoteric" ceea ce nu interesează decât 0,01% dintr-o populație cu 10% bacalaureați sau persoane cu studii echivalente.

Definiția minimă a romanului – în sensul cel mai vag, de la origini până azi – ar fi următoarea: o „istorie" care comportă „personaje" şi o acțiune. Personajele şi acțiunea abundă, se construiesc şi se intrică în romanul tradițional. Dacă vrem, ca Alain Robbe-Grillet. să „scoatem povestirea din făgaşul ei" suntem nevoiți să reducem această punere în scenă. Dar dacă n-ar mai exista decât un decor fără personaje, decât o meditație fără decor, cuvântul „roman" şi-ar pierde sensul şi opera ar deveni poem, eseu, solilocviu etc. Aşa se explică faptul că numeroase pagini *descriptive* ale lui Claude Ollier în zilele noastre, ale lui Flaubert în secolul al XIX-lea, ale lui Tasso în secolul al XVI-lea, seamănă mai mult cu *poemul* unui alexandrin ca Properțiu decât cu nişte pagini de „roman"...

La origine romanul povesteşte o *istorie*, cu o acțiune şi diverse episoade. Încetul cu încetul, mai mult decât „istoria" ca atare începe să intereseze „valoarea ei psihologică", studiul social al cărei pretext era şi, în sfârşit, – la Joyce, Proust sau în „noul roman" – analiza aplicată, bizantină, estetică, ştiințifică, metafizică, a unei realități în care „istoria" nu mai slujeşte decât drept alibi şi drept material pentru *lucrul*... poetului. E tentația *alexandrinismului* pe care Flaubert, în alte circumstanțe, o suferise deja.

Am putea deci defini romanul după modul în care a servit: *a te folosi de „povestirea pură"* (cum e intriga din *Cei trei muşchetari)* pentru *a exprima altceva decât povestirea însăşi*. Din secolul al XIII-lea, povestirile Graalului (în versuri sau în proză) au *slujit* la exprimarea noțiunilor mistice; *Noua Heloisă* se sprijină pe o povestire sentimentală pentru a defini un stil de viață, moral, bucolic şi pasionat; Balzac foloseşte aventurile rocamboleşti ale unui Vautrin sau ale unui Rastignac pentru a face sociologie; Barrés istoriseşte viiața lui Petite-Secousse pentru a face să strălucească propriul lui estetism; scriind despre revoluția chineză, Malraux scrie un tratat pascalian despre *Condiția umană* în secolul XX; Kafka traduce angoasa morală într-un *Proces;* Claude Simon sau Alain Robbe-Grillet descriu în nişte romane ce sunt mai degrabă enigme decât povestiri, labirintul pe care-l reprezintă realitatea pentru spiritul uman...

Astfel romanul este *un exercițiu literar în care te foloseşti de o povestire pentru a exprima altceva*. Definiția de mai sus convine tot atât de bine romanului moral, estetizant sau filozofic, cât şi romanului „tradițional" care foloseşte şi el povestirea în vederea frescei sociale sau psihologice... Cât priveşte *povestirea pură,* „punctul de plecare al romanului", s-ar părea că Alexandre Dumas oferă cel mai elocvent exemplu.

Astfel, întregul roman se sprijină pe conflictul dintre *pretext* – o povestire – şi îmbogățirea pretextului prin intențiile mai mult sau mai puțin subtile sau pedante ale creatorului. Rari sunt „romancierii" care, asemeni strămoşului lor Boccaccio, mărturisesc cu franchețǎ că sunt *povestitori,* potrivit intenției primitive şi, într-un fel, biologice a „povestirii": „N-am pretins niciodată că sunt altceva decât un povestitor", scrie cu mândrie Somerset Maugham; el îşi reclamă dreptul de a fi doar „cel ce povesteşte o istorie", văzând în roman numai „o istorie plauzibilă şi coerentă, incidente variate şi verosimile, caractere vii, surprinse pe viu, şi un dialog firesc."[1] Iată-ne aproape de definiția din *Littré:* „O istorie fictivă, scrisă în proză, unde autorul încearcă să trezească interesul prin zugrăvirea pasiunilor, moravurilor, sau prin singularitatea aventurilor".

Chiar dacă, de data asta, *Littré-ul* nu e complet în enumerarea elementelor ce pot „trezi interesul", el sesizează, ca şi Maugham, care e funcția originară a romanului: „a trezi interesul" printr-o înşiruire oarecare. La urma urmelor, nu e oare acesta meritul *foarte marilor* romancieri, iubiți de noi pentru *invenția romanescă pură* – povestirea, povestirea simplă, bogată şi abundentă – mai mult decât pentru *intențiile* lor de a o îmbogăți? Balzac, de pildă; Tolstoi sau, la fel de bine, Dostoievski, aşa cum îl vedea Henri Massis: „Romancierul este omul căruia îi place să povestească istorii, e Dostoievski, care întâlnind pe stradă un muncitor însoțit nu de nevastă, ci doar de un băiețel, îşi imaginează imediat o întreagă dramă. Îşi închipuie că mama a murit de curând, că văduvul lucrează toată săptămâna, în timp ce copilul rămâne în grija vreunei bătrâne. Ei locuiesc *desigur* într-un subsol unde bărbatul ocupă o cameră mică, poate doar un colț al camerei. Şi astăzi, duminică, tatăl a dus copilul la o rudă, la sora moartei probabil. «Vreau, spune el, ca această mătuşă pe care nu o vom vedea prea des, să fie măritată cu un subofițer.» Plecând de aici, inventează o întreagă istorie, imaginează înmormântarea mamei, atitudinea soțului, a surorii, şi toate faptele, toate gesturile, toate incidentele. Aşa e romancierul autentic. El nu e scriitorul care observă de dragul de a observa, care «spionează realitatea», ci cel care se retrage în ceea ce Nietzsche numeşte *camera sa obscură,* în instinctul lui, pentru a exprima «natura», «lucrul trăit»"[2].

Se poate oare ceva mai tulburător? Desigur, există o forță originară a romanului, forță care e tocmai această tulburare a invenției şi pe care au posedat-o aproape toți cei „mari", într-un mod specific fiecăruia: Joyce sau Musil, de pildă, sau Balzac, Dickens, Hardy, Tolstoi, Proust, de asemenea.

---

[1] Somerset Maugham: *Digression on the Art of Fiction,*Washington, Library of Congress, 1956, pp. 6–10.

[2] Henri Massis: *Réflexions sur l'art du roman,* Pion, 1927, p. 42.

Dar bogăția invenției e o forță a naturii, nu o *formă* a romanului. Zola, de exemplu, care crede în „valoarea sociologică" a literaturii, disprețuiește această facilitate naturală: „Atâta vreme cât romanul a fost un divertisment al spiritului, un amuzament căruia nu i se cerea decât grație şi vervă se înțelege că marea lui calitate era, în primul rând, de a da dovadă de o invenție abundentă."[1]

Romanul nu se satisface prin roman, adică prin invenție, acea invenție a lui Rabelais. Este un gen care trăieşte de pe urma a tot ce nu e el însuşi, care își caută neîncetat calități şi ambiții noi. Mai întâi, desigur, coerența interioară, un fel de înțeleaptă rutină a subiectului bine tratat. La Harpe îl admiră pe Lesage: „Lesage a introdus în romanele sale talentul comediei şi acel spirit de observație specific: el a zugrăvit moravuri şi caractere; e plin de naturalețe şi de verosimilitate."[2]

„Verosimilitate"! Ceea ce numim verosimilitate nu e decât *omogenitatea,* ceea ce face din roman o maşină bine alcătuită, o dramă bine combinată, adică, la urma urmelor, un poem armonios, culmea artificiului literar. Iată motivul pentru care, la sfârşitul secolului al XIX-lea, se impusese o întreagă teorie a romanului, calchiată pe o artă dramatică cuminte şi cam şcolărească: „Într-un roman bine construit, caractere interesante se desfăşoară de-a lungul unei acțiuni coerente, ambele născându-se în acelaşi timp. Şi, într-adevăr, una dintre doctrinele romanului – singura net afirmată – s-a impus la romancierii „tradiționali" între 1880 şi 1930, chiar în momentul când, de cealaltă parte, romanul se înnoia... Pentru René Boylesve conversând, în 1925, cu Paul Valéry (vai!) romanul consistă în a „crea personaje" şi „a da viață"[3]. De aceea Paul Valéry nu a scris decât romanul domnului Teste, care aparține desigur, total şi inconştient, şcolii „noului roman".

Această supunere a romanului față de regulile artei dramatice, față de ambițiile zugrăvirii psihologice şi sociale, a fost imediat combătută de romanul „ironic", impresionist, tragic, estetic... Nu era vorba decât despre o formulă „burgheză" şi sclerozată, împotriva căreia s-a lansat repede un atac: „Cine va decide dacă un personaj e sau nu *viu?* (...) Este puțin probabil ca un personaj al lui Proust să i se pară valabil amatorului de romane-foileton: amatorul de peripeții nu va crede în existența unor oameni atât de ocupați cu analizarea propriilor sentimente. *Adevărul psihologic,* sau, mai precis viziunea pe care fiecare şi-o face asupra lui, e atât de *arbitrară!*"[4] Iar Kléber Haedens, în al său *Paradox asupra romanului,* adaugă: „Personajul viu e cea mai grozavă invenție a profesorilor."

Dorind, precum odinioară tragedia, să-şi găsească omogenitatea (verosimilitate socială, psihologică şi dramatică), romanul cădea în acelaşi artificiu ca şi tragedia clasică, iar forțele vii ale secolului XX se ridicară, asemeni romanticilor de altădată, împotriva acestei căutări a unui artificiu, a unei convenții: a face din nişte ființe umane cu desăvârşire incoerente, „personaje" solide şi omogene, tipice şi exemplare. Tot aşa, în ce priveşte subiectul cărții: a face dintr-o viață haotică o aventură ordonată, tragică şi armonioasă în acelaşi timp – căci nu se dădeau înapoi de la nimic... Criticului Walter Besant, care afirmă că un roman constă în „aventurile" conținute, Henry James îi răspunde că *totul* este o aventură, până şi cel mai neînsemnat eveniment, adăugând: „În interiorul dramelor văd alte drame, precum şi nenumărate puncte de vedere."[5] *Aventura* nu-i mai este suficientă *romanului* care, mai degrabă decât *roman,* vrea să fie *poem* sau eseu: „Dintr-un roman ce pare la prima vedere povestirea abilă a unei istorii cu fantome, *O coardă prea întinsă,* Henry James face, prin simbolismul latent al limbii şi al imaginilor, un adevărat *poem* sugestiv."[6] Iar romancierii aşează (mult înainte de epoca noastră) romanul în patul lui Procust, nu pentru a-l scurta, ci pentru a-i alungi membrele, înfățişându-ne, în doctrine mai mult sau mai puțin uitate (dar foarte apropiate de atâtea şi atâtea manifeste actuale!) voința romancierului de a ne conduce la „acei ceva care se ascunde *în spatele* istoriei, oamenilor sau locurilor; la acel ceva aflat încă şi mai departe, acolo unde istoria, oamenii şi locul plutesc probabil în ceva şi mai vast."[7] Iată opinia unui *scholar* american, formulată mult înainte de „noul roman" şi într-o manieră mai moralizatoare. Un spaniol ca José Maria Gironella avertiza că „pentru a ajunge la plenitudine, un romancier trebuie să izbutească a *rezolva interior* anumite probleme fundamentale"[8]. Romanul devenea astfel produsul unei asceze personale, estetice sau morale... Cât priveşte ambiția sa de cunoaştere „totală", François Mauriac îi revelează toate implicațiile metafizice şi spirituale: „Despre această artă, atât de lăudată şi tot atât de ponegrită, trebuie să spunem că dacă *şi*-ar *fi atins scopul,* adică redarea complexității unui om (...),

[1] Emile Zola: *Le Roman expérimental,* Fasquelle, 1913, p. 206.
[2] La Harpe: *Cours de Littérature,* Didot, 1857, vol. III, p. 185.
[3] René Boylesve: *Opinions sur le roman,* Pion, 1929, p. 184.
[4] Roger Caillois: *Puissances du roman*. Sagittaire, 1942, p. 153.
[5] Henry James: *The Art of Fiction,* London, Hart-Davis, 1948, p. 79.
[6] R. Jiechtold Heilman în *Forms of the Modern Fiction,* Minneapolis, p. 228.
[7] E. K. Brown: *Rhythm in the Novei,* University of Toronto, 1950, p. 58.
[8] José Maria Gironella: *El Novelista ante el mundo,* Madrid, Ateneo. 1954, p. 8.

promisiunea şarpelui antic s-ar fi împlinit, iar noi romancierii am fi fost asemenea zeilor."[1]

Tensiunea interioară, „dialectica" acestei forme de expresie literară este următoarea: a porni de la un pretext secundar la urma urmelor – al povestirii unei istorii – şi a da un răspuns întrebărilor sociale, metafizice, morale, psihologice, ale omului modern.

Dar nu e oare acesta un rol banal, jucat la fel de bine de cinematograf sau de oricare dintre formele artei narative? Fără îndoială că da. Însă până la civilizația noastră care a creat romanul, doar mitul şi epopeea jucaseră acest rol. Romanul nu esta deci succesorul povestirii recreative, ci al epopeii şi al mitului...

Celui mai elementar, dacă nu inferior, gen, povestirii adică*,* i-am încredințat ambițiile noastre cele mai înalte, neliniştile noastre, dorința noastră de a cerceta şi de a descoperi. Între natura lui originară şi exigențele noastre actuale, conflictul continuă să existe şi, la diferite niveluri, dă naştere neîncetat unui hibrid, unui monstru; un amestec de vorbărie, misticism, documentație, literatură recreativă şi angoasă, de căutare estetică şi de complezență literară: Proteu.

***

În ultima carte a *Georgicelor* lui Virgiliu există o poveste mitologică în alexandrin care are putere de simbol: povestea lui Proteu, păstorul turmelor inumane ale mării. Înzestrat cu darul de a ghici, acest bătrân pisălog şi inform, păzitor al formelor monstruoase, cunoaşte în înțelepciunea lui secretele destinelor, ale oamenilor şi ale zeilor; nu le dezvăluie însă decât dacă e constrâns. E inform ca apa, elementul său, şi perfid ca focul; pentru a interoga acest oracol, pentru a-l auzi vorbind, trebuie să-l păcăleşti, să-l iei prin surprindere, să-l înlănțui... Şi nici atunci nu va vorbi, chiar în lanțuri fiind se va transforma în incendiu, în fiară, în balaur, în izvor, înainte de a consimți să răspundă omului care-l interoghează.

Aşa e şi romanul modern: încărcat invizibil şi lent, progresiv, în cursul unui secol şi jumătate, nu numai cu secretele şi angoasele omeneşti, ci şi cu secretul şi angoasa creației; duhovnic şi ghicitor. Şi totuşi, incapabil de a formula marele secret, pierzându-se în flecăreli, transformându-se, chiar în clipa în care crezi că îl stăpâneşti, nu în flacără, tigru, undă, ci în „studiu psihologic", în „descriere pitorească", în „analiză socială", în poem larvar, în eseu viclean, în epopee filozofică, în enigmă sau în ecuație a unor numere iraționale...

„Cosmopolis al vocațiilor"[2], romanul acesta nu poate şi nici nu vrea să se definească *prin vr*eo *formă sau prin vreo intenție*. Multiple sunt intențiile – sociale, psihologice, recreative, estetice, metafizice etc. – şi schimbătoare formele actuale ale lui Proteu, de la romanul-rebus al vreunei noi şcoli până la povestirea tradițională bine construită, trecând prin povestea poetică, prin confesiune etc. Nimic nu îngăduie circumscrierea şi *fixarea* acestui mod de expresie literară *totală* care a devenit progresiv romanul de la sfârşitul secolului al XIX-lea până astăzi: „Un roman fără subiect, fără arhitectură, fără compoziție, e posibil"[3] – scria un romancier de la răspântia veacului.

Şi, într-adevăr, dăm romanului misiunea de a exprima totul despre om, inclusiv inumanitatea lui şi inumanitatea celor ce-l înconjoară: *Immanis pecoris custos, immanior ipse*... „Păstor al unei turme de monştri, şi mai monstruos decât ei", romanul nostru nu vrea să fie o anume formă literară, un anume gen... Doar mişunul anumitor imagini, imagini ale vieții, ori ale tărâmului de dincolo, familiare sau mistice, sociale sau estetice, de fiecare dată altele...

Existența polivalentă, uneori larvară, a romanului-Proteu, se poate defini ca fiind vocea care pleacă de la o poveste – de la o „povestire" – pentru a exprima tot ce nu este poveste: aceasta era funcția Proteului virgilian care, sub cele mai felurite aspecte, dar totdeauna povestind sau prefăcându-se că povesteşte – problema „mitului", deci – rostea oracolul pentru fiecare dintre aceia care ştiuseră să-l constrângă a răspunde.

Astăzi, pentru noi, valoarea romanului nu decurge atât din subiect (există atâtea studii istorice, sociologice etc.!), nici din iscusința şi şiretenia unui ziarist abil, care se numeşte romancier... Farmecul romanului e cel al unei *voci*, al unui mit. Pornind de la o fabulă, el dezvăluie viața şi secretele de dincolo de viață, de dincolo de real,..

Romanul poate spune totul pornind de la nimic. Ne putem întreba atunci în ce constă „calitatea", „valoarea" lui, şi din ce unghi, fie că ne este sau nu pe plac, îl putem „judeca" de fiecare dată aşa cum

---

[1] François Mauriac: *Le Romancier et ses personnages,* Corrêa, 1952, p. 117.

[2] Giambattista Vigari: în *Sorti del romanzo,* rev. *Ulis$e,* nr. IV 1956–1957, p. 966.

[3] Pío Baroja: *Obras complétas,* Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, vol. IV, p. 326.

face atât criticul cât şi cititorul... Excelența romanului rezidă, fără îndoială, în forța şi puterea de convingere a viziunii pe care o oferă, a vocii care vorbeşte şi, de asemenea, a acelei construcții arhitecturale care se impune prin ea însăşi, revelând anumite proprietăți ale spațiului imaginar.

XXIV Romanul plin de patos

Căutarea unui criteriu estetic. – Construcția poetică a romanului, jocul artistic al temelor. Materie şi manieră, subiect şi „stil". – Dubla seducție a romanului. – Justețea tonului, „canto"-ul personal, pateticul muzical. – Autorul şi subiectul său: romancierul în ceasul sincerității.

Definiția romanului: o creație literară care foloseşte povestirea pentru a exprima altceva. – Talent şi geniu în roman: o artă totală.

Paul Valéry spunea că unele monumente vorbesc, iar altele *cântă*. Cazul romanului e, la urma urmelor, asemănător: romanul devine astfel o *artă*, ca arhitectura sau ca poezia...

Dar unde e acea muzică, unde e acel „patos"? ne vom întreba. Acea muzică nu e prea diferită de *încântarea artistică* pe care o găsim în *Simfonia a şaptea* sau în *Cântarea celui Neiubit*. Mai mult decât de materie, adică de volumele arhitecturale, de sunetele muzicale, de cuvintele poetice, ea depinde de o anume *rânduir*e a materiei respective, de *ritmul* pe care i-l imprimă creatorul.

În acest sens, nu există nici o deosebire între roman şi poezie. „Romanul este un poem care se citeşte, după cum romanul în versuri este un poem care se cântă."[1] După părerea lui Michel Butor[2], ca şi după aceea a lui... Anatole France, poetul foloseşte „cuvinte curente, dar le alătură într-un mod particular, care le dă un sens nou, o strălucire nouă. Combinându-le într-o manieră inedită, izbuteşte să exprime prin mijlocirea lor ceea ce limbajul comun era incapabil să exprime... Poetul acționează astfel nu numai asupra cuvintelor, ci şi asupra frazelor, căci există un anume ritm în succesiunea frazelor şi tocmai acesta impresionează atât în *Tristețea lui Olympio* cât şi în *Un anotimp în infern*.

Şi nu se poate oare conferi un ritm nu numai frazelor, ci unor conversații întregi, unor episoade, unor scene „romaneşti", unui şir de evenimente? Romancierul „compune" atunci un fel de simfonie sau de cvartet, a căror materie, în sensul larg al cuvântului, rezultă din evoluția intrigii ori a sensibilității, nu din mişcările melodice. A înlănțui aceste mişcări, a stabili între ele raporturi armonice, de fugă, de contrapunct, iată *arta* romancierului, atât de asemănătoare cu aceea a muzicianului, a poetului, a arhitectului, a pictorului. În toate domeniile e vorba de a crea raporturi de valori, acorduri sau disonanțe în cadrul unei *compoziții* vaste. *Război şi pace* îşi datorează măreția înlănțuirii motivelor şi temelor: „Înfățişarea caracterelor, turnura unei situații, forța unui peisaj ori a unui mediu (...) fixează ritmul unei opere."[3] Ca şi muzica, romanul este o desfăşurare absolută, „timpul... fiind în multe cazuri unicul personaj"[4].

Geniul romanesc este deci un aranjament muzical, patetic, imaginativ, seducător, al unei materii romaneşti întâmplătoare: „Totul sau orice poate servi drept temă unei opere romaneşti."[5] Am putea crede deci că există o „artă a romanului", care se învață aşa cum se învață „arta fugii". Şi, fără îndoială, o asemenea artă există de vreme ce romancierii gustați de marele public o folosesc, după cum există şi o metodă utilă de a preda desenul sau armonia: „A compune un roman e o artă ce se poate învăța şi care va putea fi, până la un punct, predată întocmai cum se predă ziaristica oricărui student la litere înzestrat cu imaginație."[6]

Totuşi, la fel ca şi în pictură sau în muzică, aceste exerciții şcolăreşti nu sunt suficiente pentru crearea unei capodopere. Fiindcă, întocmai ca orice artă, romanul pare a răspunde, o dată făcut, unei formule perfecte, unei „ecuații romaneşti". Dar, datorită *incidenței materiei romaneşti (autor şi subiect) cu algebra romanescă,* formula nu poate fi utilizată decât o singură dată...

***

Valoarea unui mare roman, forța de emoționare şi reuşita lui artistică par astfel independente de *subiect;* ele depind numai de bogăția, forța şi originalitatea *cântecului romanesc*. Totul depinde de arta de a opune valori, de a crea acorduri, contraste şi raporturi între personaje, evenimente, locuri şi episoade. Arta din *Mânăstirea din Parma* este o fugă între indivizi şi societate, între ambiție şi dorința de a fi fericit;

---

[1] Interview d'Anatole France dans Le Cardonnel et Ch. Vellay: La Littérature contemporaine, Mercure de France, 1905, p. 7.

[2] În următoarele două paragrafe rezum o conferință a lui Michel Butor, *Romanul şi poezia,* publicată în *Les Lettres nouvelles,* februarie, 1961, pp. 47–65. Genul particular al conferinței mi-a îngăduit să citez din text, luându-mi libertatea de a-l condensa.

[3] Pierre Kaufmann în *Problèmes du roman (Confluences),* p. 255.

[4] Mariano Baquero Coyanes: *Problemas de la novela contemporánea,* Madrid, Ateneo, 1956, p. 28.

[5] Léon Bopp: *Esquisse d'un traité du roman,* Gallimard, 1935, p. 117.

[6] Marcel Barrière: *Essai sur l'art du roman,* Champion, 1931, p. 12.

patru teme – Fabrice, Sanseverina, Mosca, Clélia – ale căror variaţiuni sunt încântătoare; întregul e susţinut de o mişcare simfonică amorsată de intrarea francezilor în Milano şi de Waterloo, apoi de farmecul personal al laitmotivului Fabrice...

Reuşita ţine aici de *jocul artistic* al temelor şi nu de temele ca atare; ele s-ar rezuma la o ecuaţie, la o combinaţie matematică a elementelor din roman, unde elementele n-au importanţă prin ele însele... Doar că, pe de altă parte, *această ecuaţie n-ar putea fi găsită decât cu aceste elemente şi pornindu-se de la aceste elemente*... Materia romanului nu are nici un rol în perfecţiunea lui, dar numai pornind de la *această materie* s-a putut atinge *această* perfecţiune. Ea nu va putea fi dobândită prin aplicare la o materie diferită. Orice mare roman îşi datorează frumuseţea unei *formule* – mai mult sau mai puţin conştient elaborată –, fără a exista însă o formulă generală a romanului. Precisă şi matematică în fiecare caz, formula e diferită în fiecare caz.

În această privinţă, formula creaţiei artistice se desparte de formula legilor fizice. Legea căderii corpurilor e totdeauna aceeaşi, indiferent de corpurile la care se aplică; ecuaţia ritmului romanesc, sau a muzicii romaneşti, e de fiecare dată nouă, alta pentru fiecare subiect şi pentru fiecare creator. Explicaţia este evidentă: în fizică există trei sau patru factori; în creaţia artistică există câteva mii.

În acest sens marile romane, a căror „compoziţie" patetică şi magistrală se impune, pot aparţine tuturor şcolilor; valoarea lor universală lasă loc, de altfel, tuturor nuanţelor gustului personal. Arta lui Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy este indiscutabilă, dar îl poţi prefera pe Debussy lui Wagner sau invers. Tot aşa, *Moş Goriot, Mânăstirea din Parma, Război şi pace, Idiotul, Ulise, Condiţia umană, Omul fără însuşiri se* prezintă drept opere a căror armonie interioară şi, în consecinţă, a căror bogăţie reţin prin forţa şi complexitatea raporturilor sugerate, prin ritmul mişcărilor romaneşti care se încrucişează; totuşi poţi prefera *Ulise* lui *Moş Goriot,* sau invers, aşa cum îl poţi prefera pe Debussy lui Wagner.

Căci a face din roman o „compoziţie" nu înseamnă a-i înlătura *conţinutul*. Arta romanescă nu poate fi redusă la darul de a face diferite aranjamente pe marginea unui subiect oarecare. Acest dar e legat, la fiecare creator, de *materia* tratată. Darul „compoziţiei" la Mozart,. Beethoven, Wagner, Debussy, depinde de anumite *acorduri* care constituie „materia" lor. Matisse e patetic şi magistral când pictează trandafiri, Rouault când pictează figuri torturate; dacă Matisse ar fi fost pus să picteze chipuri angoasate, iar Rouault – trandafiri proaspeţi în faţa unei ferestre deschise, nici unul dintre ei n-ar mai fi avut nici un dar al „compoziţiei", al emoţiei, al ritmului... Nu ni-l putem imagina pe Balzac făcând un reportaj metafizic asupra revoluţiei din China, şi nici pe Malraux scriind memoriile unor tineri căsătoriţi....

Ritmul, caracteristică a artei, pur teoretic în principiu, este asemănător unei esenţe platoniciene ori unui raport matematic; acest ritm nu se poate inventa, nu se poate *încarna* decât în condiţii cu totul singulare şi precise de fiecare dată. Nu vom regăsi *niciodată* ritmul artistic din *Război şi pa*ce; el presupune un anume stadiu social şi un anume individ, Rusia şerbilor şi a nobililor de la mijlocul veacului al XIX-lea şi pe acel conte, Lev Tolstoi, mistic, plin de naturaleţe şi aristocrat totodată, dezgustat şi de socialism şi de naturalism.

Astfel, falsa problemă a „subiectului" sau a „materiei" romaneşti este eliminată, după cum tot atât de uşor ea poate fi eliminată şi din artele plastice. Valoarea unui roman nu se datorează subiectului şi materiei lui, dar fără *acest* subiect, fără *această* materie, romanul n-ar fi putut fi ceea ce este. Arta nu rezidă în subiect, dar depinde de subiect.

Căci artistul a ştiut să-şi aleagă materia romanescă.. De aceea nu putem separa niciodată *subiectul de artă*. Romanul cel mai abil, cel mai sincer chiar, cel mai „inspirat", cel mai „personal" păleşte la a doua lectură dacă autorul nu a tratat un subiect care să fie al *său* , iar studiul cel mai precis, cel mai viu, cel mai adevărat, rămâne doar un „document", nu un roman, dacă nu şi-a găsit o muzică şi un ritm care să facă din el altceva decât un tablou bine compus.

Prin patosul lui artistic, un roman trebuie să-şi „depăşească" subiectul, deşi subiectul îi este *indispensabil*. „Romanul, dintre toate artele cel mai asemănător vieţii, nu există cu adevărat decât atunci când imaginea ce ne-o propune rezultă dintr-o nesupunere plină de îndrăzneală faţă de injoncţiunile vieţii."[1] *Moş Goriot* e altceva decât un studiu social, *Crimă şi pedeapsă* – altceva decât urmările unui fapt divers, *Jurnalul unui preot de ţară* – altceva decât jurnalul unui preot de ţară. Aşa cum, în mod evident, un tablou de Matisse e altceva decât descrierea exactă şi chiar plăcută a unei carafe.

* * *

În orice romancier există deci două elemente: geniul său pentru compoziţia „muzicală", patetică,

[1] Nelly Cormeau: *Physiologie du roman,* Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1947, p. 219.

algebrică şi pasiunea pe care o dovedeşte în tratarea anumitor subiecte. Nu depinde de el să separe aceste două elemente: romancierul nu îşi poate fixa şi crea arta decât în propria ei *materie*.

Cititorul suferă şi el o dublă seducţie. Pe de-o parte, cititorului îi place un roman perfect, un roman al cărui ritm, armonie, contrapunct să-l încânte. Pe de altă parte, ca şi romancierul însuşi de altfel, poate prefera anumite teme romaneşti, anumite tehnici, un anumit material uman. Există amatori de romane exotice, de romane sociale, psihologice, de tehnică narativă, de tehnică sofisticată, există chiar şi amatori de romane poliţiste...

De aici diversitatea gusturilor, care nu exclude câtuşi de puţin recunoaşterea unei arte independente faţă de gusturile personale. Admirăm măiestria şi strălucirea cu care Rubens pictează cai şi trupuri de femei – chiar dacă în realitate nu ne simţim de fel atraşi de cai şi nici de blondele trupeşe; acolo, nu mai vedem cai şi femei, ci doar nuanţe blonde şi roşcate, ritm, linii, emoţie. Rubens nu ne emoţionează prin *subiecte,* ci prin acea mişcare patetică şi plină de ardoare, muzicală am putea spune, care depăşeşte subiectul. Dar, evident, dacă suntem amatori de peisaje, Poussin ne va seduce pe o linie mai „personală".

Tot aşa, putem fi atraşi de sumbrul şi perfectul *Cuib de vipere*, fără a ne fi pe plac sentimentele crude şi morbide sau gustul cremenii de armă din *Speranţa:* putem fi atraşi de ele ca de o algebră interioară şi fascinantă a frământării psihologice sau a acţiunii virile, chiar dacă frământarea psihologică şi acţiunea virilă nu ne interesează.

Astfel, fiecărui cititor i se oferă un dublu registru: al pasiunii personale faţă de un anumit „subiect", o anumită „tehnică" – atracţie superficială corespunzând temperamentului şi formaţiei sale – şi al fascinaţiei exercitate de insistenţa operei ce şi-a găsit ritmul, un ritm pe care-l impune unei teme străine auditoriului. Această fascinaţie "imparţială" constituie în mod evident singura definiţie posibilă a romanului *valabil:* cel care îşi exercită forţa de seducţie asupra unui cititor căruia „materia" şi „subiectul" îi sunt indiferente.

***

Ne place deci să auzim *cuvântul potrivit*. Nu are importanţă faptul că adevărurile astfel scoase la lumină se contrazic. Deşi incompatibili, Stendhal şi Bernanos sunt reuniţi în adevărul şi precizia *marelui roman*. Le putem opune ideile, concluziile, aşa cum în viaţă acceptăm păreri contradictorii, dar nu vom înceta să ne lăsăm convinşi şi de unul şi de celălalt...

Astfel, romanul de excepţie se impune printr-un adevăr, printr-o exactitate şi un patetism definibile obiectiv: ele decurg din acordul dintre mijloacele unui om şi ceea ce el voia să exprime: „În definiţia lui cea mai largă, un roman este o impresie personală asupra vieţii; ea îi conferă în primul rând valoarea, mai mare sau mai mică potrivit intensităţii impresiilor încercate de creator."[1]

Într-adevăr, forţa cărţii nu rezidă niciodată în subiect, nici chiar în ideile-forţă, ci în tonul fericit şi just – indiferent de tehnica folosită – care exprimă temele şi intenţiile respective. Marele roman se afirmă prin această justeţe, şi tot ea e cea care îl defineşte, după cum spunea Goethe: „Romanul este o epopee subiectivă în care autorul îşi ia libertatea de a zugrăvi universul în felul său. Totul e să ştii dacă are un fel al său. Restul vine de la sine".

* * *

Astfel, „aceste fiinţe vii (...), aceste evenimente (...) nu îşi datorează realitatea vreunei reconstituiri, oricât de abile, ci emoţiei *scriitorului*."[2] Conţinutul unui roman are prea puţină importanţă. Tonul e cel care reţine. Se poate povesti orice istorie, originală sau demodată, adevăratul romancier se recunoaşte după sunetul propriu. Cu romanul lucrurile se petrec ca şi în pictură, unde adevărul nu rezidă în subiect, ci în stil. Prin stil nu înţeleg scriitură – ar exista, atunci, gramaticieni şi stilişti, nu romancieri – ci înţeleg „maniera", c*anto*-ul personal al autorului. N-are importanţă subiectul tratat de Rembrandt, e *un Rembrandt*. Zâmbim la acele comentarii asupra simfoniilor lui Beethoven care ne explică una dintre mişcări printr-o furtună în pădure; nu e, bineânţeles, nici furtună, nici pădure, e Beethoven. Mă îndoiesc deci că un adevărat roman poate fi în primul rând o naraţiune. E tonul, maniera şi stilul pe care romancierul a ştiut să le dea oricărei povestiri. E posibil ca Julien Sorel să fie un personaj ingrat; cu toate astea Stendhal a ştiut să găsească tonul potrivit pentru a vorbi despre el. Numeroase romane ale lui

---

[1] Henry James: *The Art of Fiction,* London, Hart-Davis, 1948, p. 62.
[2] Bernard Grasset: *Sur l'inspiration romanesque,* în *Le Temps,* 6 mai 1932.

Bernanos sunt prost compuse, dar tonul lui Bernanos transformă stângăciile tehnice în adevăruri fulgerătoare; în gândirea lui Camus există contradicții, tonul lui Camus le rezolvă însă implicit.

Această reuşită prin care câteva cărţi se impun aşa cum se impune *Simfonia a şaptea,* doar câteva de altfel, – de pildă *Don Quijote, Robinson Crusoe, Mânăstirea din Parma, Idiotul, Război şi pace, Condiția umană* – această reuşită romanescă se situează în mod evident dincolo de toate certurile de şcoală, ea părând a fi chiar independentă de tehnică, precum şi de intenţiile romancierului. „Dacă romancierii noştri au demonstrat ceva, ei au demonstrat că romanului, contrar părerilor superficiale, îi e foarte greu să se dispenseze de perfecţiune. E vorba, bineînţeles, de o anumită perfecţiune, care nu e totdeauna formală."[1]

Un anume patetic ce depăşeşte pateticul, aşa cum muzica depăşeşte melodia, marchează uneori o operă care până atunci nu se remarcase prin nimic, nici prin temă, nici prin ideile autorului, nici prin mijloacele folosite. El pare a se naşte dintr-o convingere fericită, dintr-un acord perfect între creator şi subiect. S-a descoperit, cu totul întâmplător, că ceea ce Stendhal visase atunci când a conceput *Mânăstirea din Parma* corespunde foarte exact unui anume dozaj de entuziasm, generozitate şi duritate care îl stăpânea în epoca respectivă. Imaginaţia abundentă, amănunţită şi întrucâtva severă a lui Daniel de Foe era, în 1719, exact ceea ce trebuia pentru a da o formă perfectă istoriei lui Robinson. Cu un dram de moralism în plus, cartea ar fi fost plictisitoare; cu un dram de fantezie în plus, ar fi devenit banală; o umoare ceva mai puţin obsesivă ar fi lipsit-o de forţă. Pentru a ne convinge, n-avem decât să citim *Robinsonadele*...

Dar oare, în realizarea unei capodopere, să nu fie vorba decât de concordanta deplină între concepţie şi realizare? S-ar părea că aceasta este o chestiune care ţine de talent şi nu de un hazard divin. E adevărat că talentul realizează această concordanţă, o realizează chiar destul de des. Dar acordul despre care vorbim are două forme: una dintre ele se datorează abilităţii, măsurii, înţelepciunii. Simţim atunci că autorul îşi stăpâneşte subiectul şi mijloacele, că opera lui e perfectă, totul e chibzuit cu justeţe, totul se satisface în mod deplin. *Maşina de explorat timpul* de Wells, *Marcheloup* de Gene-voix. Acestei perfecţiuni îi lipseşte grăuntele de nebunie. Nebunia şi pateticul se nasc, dimpotrivă, atunci când acordul între temă şi cel care o creează şi o execută nu se stabileşte în funcţie de abilitate, ci în funcţie de rezonanţă.

E, fără îndoială, imposibil de a prevedea, de a calcula şi de a stabili premeditat şi sigur această rezonanţă, aceeaşi, în fond, cu rezonanţa vocii. În general, vorbele oamenilor sunt mai mult, sau mai puţin potrivite, frazele şi discursurile lor au un „efect" mai mare sau mai mic; dar i se întâmplă fiecărui om să găsească uneori „tonul" potrivit. Cutare individ, mai mult sau mai puţin interesant, spune pe neaşteptate câteva cuvinte care izbesc, câteva fraze care i se potrivesc şi al căror sunet e nealterat... Tot aşa, pentru fiecare scriitor virtual există fără îndoială un subiect – o schemă a romanului unde personajele şi frazele au şi început să palpite – din care va face o operă irecuzabilă, sensibilitatea, imaginaţia, chiar mijloacele de expresie şi vocabularul său fiind făcute anume pentru acest subiect, pentru acest roman. Cei mai mulţi nu îşi „găsesc" subiectul, se învârtesc în jurul lui, sau îşi impun altele... Totuşi se întâmplă ca unul dintre romancieri să „cadă" pe schema de imaginaţie şi de ton care răspunde foarte precis virtualităţilor sale şi nu e nimic ciudat în lucrul acesta, deoarece, conştient sau inconştient, fiecare o caută...

Totul se petrece ca în psihanaliză, unde fiecare individ trebuie să-şi găsească drama din copilărie – cauza complexelor sale. Dar nu e de loc necesar să apelăm la psihanaliză, decât dacă o facem cu titlu de metaforă, întrucât motivul romanesc al fiecărui individ nu e un mister îngropat în subconştient şi nici impus de zei. El e pur şi simplu schema de invenţie şi de expresie care convine ideilor, imaginilor, experienţei, limbajului omului respectiv. Nimic misterios aici, în afară de faptul că, având în vedere complexitatea unui om, e imposibil să calculezi şi să defineşti cu precizie motivul romanesc ce i s-ar potrivi, doar hazardul îngăduind unora să-l găsească, fără a-l căuta cu tot dinadinsul. De altfel, se poate spune că romancierii buni, romancieri de talent, „aproape" şi-au găsit „genul"; defectul lor constă adesea în faptul că s-au mulţumit cu acest *aproape* care este suficient şi adesea preferabil pentru o reuşită literară şi comercială. Dacă un om este mai exigent, sau dacă are mai mult noroc, se trezeşte în faţa unei mai juste aproximaţii; el scrie atunci o carte mare, care nu e totdeauna imediat recunoscută ca atare.

Nu deţinem de altfel nici un mijloc de a o recunoaşte decât prin puritatea tonului, ceea ce, în limbajul nostru actual şi în termeni radiofonici, vom numi *sintonizare* perfectă, ca şi cum temele romaneşti posibile ar fi o confuzie de unde în eter, impunându-se sintonizarea unei surse de emisii fără bruiaj, fără interferenţe. Nu e vorba, desigur, de justeţea şi proprietatea limbajului, nici chiar de abilitatea povestitorului sau de interesul naraţiunii. E vorba ca vocea care povesteşte această naraţiune – voce

---

[1] Albert Camus: *Problèmes du roman (Confluences),* p. 192.

deplin acordată conţinutului emotiv sau metafizic al respectivei naraţiuni – să fie emoţionantă, pură, fără ca puritatea ei să devină mecanică, să fie convingătoare fără a fi discursivă. În viaţă, acordul dintre om şi vorbele sale e rar şi el n-a existat decât la câţiva naivi, la câţiva înţelepţi, la câţiva sfinţi. Nimic surprinzător în faptul că în literatură e la fel...

* * *

De-a lungul unei lungi istorii am putut defini romanul modern: o creaţie literară care se foloseşte de o povestire pentru a exprima altceva. Mai puţin lesnicioasă era însă stabilirea unui criteriu de valoare şi, aşa cum în mod obişnuit se doreşte, a unui principiu de judecată. Deoarece, aşa cum nota Maurice Blanchot, *marele* roman, cel care devine operă de artă, se defineşte prin calităţi exact *inverse* celor care conferă valoare producţiilor romaneşti curente: „Romanul, astfel înţeles, se afirmă solitar şi tăcut, izolat de acea enormă cantitate de cărţi scrise cu talent, ingeniozitate şi generozitate, în care cititorul recunoaşte vitalitatea unui gen inepuizabil."[1] Valoarea artistică a *Mânăstirii din Parma* nu stă în continuarea, ci în negarea *Misterelor Parisului; Omul fără însuşiri* nu e o carte mai reuşită decât *Familia Desmichel* de Thyde Monnier, ci exact contrariul ei...

Orice critic – inclusiv şi mai ales acel „critic" care e cititorul – trebuie să apeleze, când se află în faţa unui „roman", la două criterii opuse: ori consideră cartea drept un divertisment, un document, o experienţă, ea furnizându-i, într-o formă plăcută, armonioasă, uşor asimilabilă, un material pe care îl va găsi astăzi, înitr-o formă inferioară, în magazine; ori vede în roman o încercare de creaţie absolută, derutantă, insistentă, suverană, cum e o simfonie sau un poem dificil.

Cărţile din prima categorie se vor citi frecvent, cu pasiune, dar vor fi rareori recitite: celelalte, dacă eşti fie prin profesie, fie prin gust un „delicat", le păstrezi ca pe un regal dificil pentru o perioadă bine determinată de linişte şi de meditaţie.

Între aceste două categorii, linia de demarcaţie rămâne şovăielnică; de altfel Homer, Rabelais, Hugo, Tolstoi aparţin ambelor categorii... Şi prin ce altceva am putea începe un „curs" într-o universitate populară – în acel an de studii literare ce ar trebui consacrat, de liceele noastre, romanului, singura hrană comună – dacă nu prin citirea, discutarea şi studiul atât istoric cât şi romanesc al lui Rabelais, al romanelor *Roşu şi negru, Sylvie, Război şi pace, Familia Thibault, Speranţa,* chiar dacă n-am face-o deoât ca pe o iniţiere în istoria şi cristalizarea literară, şi, totodată, ca pe un „test" pentru diferitele grupe caracterologice de elevi? Or, acelaşi program, aceiaşi „test" îngăduie de asemenea definirea şi clasarea – dacă nu orientarea – celui mai cultivat spirit... Numai în acest din urmă caz se amestecă uşurinţa lecturii, antrenamentul care constituie cea mai elementară seducţie a genului şi exigenţa morală sau ritmul estetic care-i conferă calitatea artistică şi realmente umană.

Pretutindeni, de altfel, cele două seducţii romaneşti sunt distincte: o exigenţă excesivă şi o complezenţă vulgară. Operele respectabile ale esteţilor sau ale tehnicienilor – de la Virginia Woolf la Robbe-Grillet – pretind, pentru a fi citite, o convertire a rutinei şi a obiceiurilor gândirii şi sensibilităţii. Invers, romanul pitoresc, documentar, psihologic sau social întăreşte aceste rutine prin istoriile de familie şi subţirelele drame amoroase, înfundând cititorii în universul mărunt al flecărelilor, al vulgarităţii, al „vieţii" şi al actualităţii...

Există deci, teoretic vorbind, chiar fără a ne referi la formele cele mai populare şi nici la cele mai sofisticate, doi poli de seducţie ai romanului ce corespund dualităţii existente în el, între originile („povestirea") şi ambiţiile lui.

Dar oare nu se întâmplă aşa cu orice artă completă, cu orice artă vie? O artă unde mediocritatea şi abilitatea nu îşi fac loc e o artă moartă, cum e astăzi poezia. Deoarece romanul continuă să reprezinte totalitatea omului modern, de la el trebuie să aşteptăm totul: acel amestec de superior şi inferior, de artă şi de producţie curentă, caracteristic pentru orice formă vie de expresie. Tocmai prin acest contrast şi prin această promiscuitate – în care istoria şi gustul vor face de bine de rău o selecţie – se afirmă acea activitate mai mult sau mai puţin creatoare în care omul occidental, luând drept pretext „ficţiunea" imaginativă, a vrut să plaseze ce avea mai bun în el însuşi, adică expresia banală a nevoilor sale şi expresia elevată a destinului său.

Florenţa, 1959–1962–1963

[1] Maurice Blanchot: *Le Livre à venir,* Gallimard, 1959, p. 133.